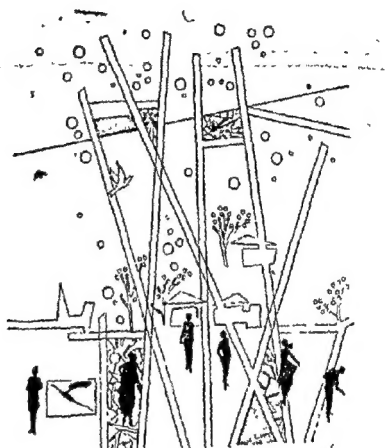


नई कहानी : दशा : दिशा : सम्भावना





अपोलो पब्लिकेशन

नवाई मासिक आईके

अपुन

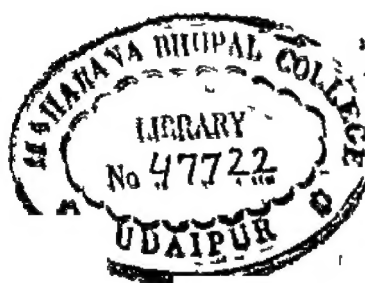
नई कहानी

श्री सुरेन्द्र

दशा दिशा

सकल वस्तु

• प्रकाशक :
 • अपोलो पब्लिकेशन
 • जयपुर



• तय पद्वह रूपये मा
 • प्रथम संस्करण - १९६६

• मुद्रक .
 • मधु प्रिंटर्स, जयपुर

अनुक्रम

प्रकाशकीय	(क)
भूमिका	(ख)

नई कहानी ?	शिवदानसिंह चौहान	८
हमारी ममता और संवेदना का आलोक	लक्ष्मीनारायण लाल	१६
एकरसता टूटे और बेकली बड़े	देवीशंकर अवस्थी	२१
हिन्दी कहानी की दिशा	नित्यानंद तिवारी	२५
नयी जीवन दृष्टि और नए जीवनानुभव का अभाव	श्रीकान्त वर्मा	३०
हिन्दी की नवीन कथा सृष्टि	जैनेन्द्रकुमार	३५
”	चन्द्रगुप्त विद्यालंकार	३६
”	यशपाल	३६
नई कहानी : एक पर्यवेक्षण	उपेन्द्रनाथ अग्रक	४०
नयी कहानी : एक बहु चित्रित संदर्भ	सुरेन्द्र	५०
नयी कहानी : नाम की सार्थकता	सुरेन्द्र	५६
माध्यम की खोज	मोहन राकेश	६५
आज की कहानी : परिभाषा के नए सूत्र	राजेन्द्र यादव	७२
नयी कहानी : कुछ आक्षेप : कुछ निराकरण :		
कुछ समाधान	विजयेन्द्र स्नातक	८०
नयी कहानी की उपलब्धियां :	धनंजय वर्मा	८५
नयी कहानी : धुंधली स्थापना	मनहर चौहान	१०८

नयी कहानी समझाए सम्भावनाए
 नयी कहानी और एक शुष्मात
 नयी कहानी की बात और वक्तव्य
 आज की हिन्दी कहानी प्रगति और प्रयोग
 कहानी से कहानी फिर कहानी
 स्वतंत्रता के बाद की कहानी
 प्रेम कहानियाँ का बदला हुआ स्वरूप

नयी कविता बनाम नयी कहानी
 समीक्षा भविष्य का एक और उदाहरण
 नयी कहानी नए पुरानों के बीच से गुजरती हुई
 नयी कहानी सम्भावनाओं की खोज
 आज की कहानी और प्रतिबद्धता का प्रश्न
 नयी कहानी और आलोचक
 आज की हिन्दी कहानी
 नयी कहानी एक विचार
 नयी कहानी क्या मानों की एक हद
 नयी कहानी और उसका रूपबोध
 नयी कहानी उसका दाय और पाठक

प्रभाकर मावड़े १२१
 नामवर सिंह १२६
 कमलेश्वर १४६
 इन्द्र नाथ मजूमदार १६३
 ममथनाथ गुप्त २१३
 श्रीमती विजय चौहान २२३
 श्रीकांत वर्मा २२६

देवीगंज ग्रन्थालय २३६
 सुरेन्द्र २४७
 रवीन्द्र कालिया ३२४
 ज्ञान रजत ३३४
 गापाल कृष्ण कोट ३३६
 रामदरश मिश्र ३४३
 ओम प्रकाश निर्मल ३५२
 सुरेन्द्र ३५६
 सुरेन्द्र ३६६
 राजेन्द्र शर्मा ३७५

जिनके साहित्यिक व्यक्तित्व ने
मुझे साहित्यिक रुझान दी : उन्हीं
डा० राजेन्द्र शर्मा
के लिए
सादर

... चाहे हुए के अनुसार अगर तैयार हुई होती तो
 'नई कहानी' पर यह पहली आलोचनात्मक पुस्तक होती,
 एक विशेष अर्थ में 'नई कहानी' पर प्रकाशित पुस्तकों में
 यह आज भी पहली पुस्तक है; और आखिरी तो हम
 कैसे कह सकते हैं, क्योंकि हम मानते हैं कि निश्चय ही
 हमारे विशिष्ट साहित्यकार और प्रकाशक इस विधा पर
 श्रेष्ठतम साहित्य के प्रकाशन की ओर प्रयत्न करेंगे ।
 पुस्तक के प्रकाशन विलम्ब में जहाँ सम्मानित
 लेखकों से धीरे-धीरे सामग्री प्राप्त हो सकने का
 एक कारण रहा है, वहाँ एक और कारण श्री
 सुरेन्द्र का कार्य व्यस्त होना भी रहा है । फिर भी
 उन्होंने जिस श्रम से यह पुस्तक-कार्य सम्पन्न किया है
 उसका मूल्यांकन हम कुछेक औपचारिक शब्दों द्वारा नहीं
 करना चाहते । हम तो चाहते हैं कि वे अपनी कार्य व्यस्त
 चर्या से हमें इतना कुछ समय ही दें रहें । श्री
 प्रकाश जैन के सौजन्य से हमें हमारी ममता और सम-
 वेदना का आलोक, 'हिन्दी की नवीन कथा सृष्टि' 'नयी
 कहानी :- एक पर्यवेक्षण' निबन्ध प्राप्त हो सके हैं, इसके
 लिए हम उनके हृदय से आभारी हैं ।
 और जैसी कुछ है, अब यह पुस्तक आपके हाथों है ।

—प्रकाशक

भूमिका .

भूमिका लिखना मैं जरूरी नहीं समझ रहा था,

इसलिए कि 'नई कहानी' पर मुझे जो कहना था, वह यहाँ मेरे मकलिन निबन्धों में कहा जा चुका है, लेकिन इसीलिए भूमिका लिखने की जरूरत बनो भी हुई थी, क्योंकि वह सब जो निबन्धों में नहीं कहा जा सका—निबन्धों की अपनी सीमाओं के कारण व वे सब बातें जो कहे जाने से छूट गईं या जिन्हें बूमकर छोड़ दिया गया या जिन्हें महज भूमिका में ही कहा जा सकता था, भूमिका लिखने की लगातार मांग कर रही थी।

यहाँ भी, हाँ सकता है कि बहुत कुछ लिखे जाने से रह जाय या रह जाने दिया जाय, लेकिन वह सब अब भयानक माँ उसे जहाँ भी कह सकता महसूस कर सके, वहाँ।

'नई कहानी' की चर्चा शायद मुरावरा पकड़ती जा रही है, लेकिन 'नई कहानी' अभी मुहावरा नहीं हो पाई है।

इस लिए वह सही समय यही है, जब हम 'नई कहानी' को उसकी स्वामियो और उपनवियों के साथ, इतिहास बोध के समानांतर विश्लेषित कर सकें, क्योंकि जिस तरह नए कथाकारों की बाद की पीढ़ी में कथा के सृजन स्तर पर तब्दील काण

उभर रहा है और उनके कथा रुख जिन आयामों में आकार (शेप) ले रहे हैं; उससे एक वान स्पष्ट हो रही है, कि 'नई कहानी' एक निश्चित काल खण्ड तक परम्परा से जुड़ी हुई थी या परम्परा में आगे लिखी जा रही थी; लेकिन अब वह परम्परा के विरोध में, उसे विस्थापित करते हुए, उसके प्रति विद्रोह में अपने इतिहास को मिरे से बनाने में उठ खड़ी हुई है; हालांकि यह बात अलग है कि परम्परा के विरोध में विरोध के कारण-रूप परम्परा से (क्योंकि विरोध के कारण रूप में परम्परा उसके लिखे जाने का वायस है) वह आज भी जुड़ी हुई है। अभी तो नहीं, लेकिन अभी से उस पर विचार में समीक्षा कोण बदलेगा ऋषि आचार्यों ने जिन जंग खाए तत्व औजारों से कथा का आपरेशन किया था, उससे कथा शरीर में जहरवाद हो गया था, इस जहरवाद के आपरेशन की जितनी सख्त जरूरत महसूस हो रही थी, उससे कहीं ज्यादा सख्त जरूरत इस बात की थी कि इन जंग खाए तत्व औजारों वाली समीक्षाबुद्धि का आपरेशन किया जाय (शायद एक समय तक यह तत्व बोधक कथा समीक्षा प्रारम्भिक तौर पर कथा को समझने में कामयाब रही हो, लेकिन अब पूरे तौर पर वह अर्थहीन हो चुकी है); छैः तत्वों में बंटी हुई इस समीक्षा बुद्धि ने कहानी के साथ-साथ उपन्यास, नाटक आदि (यों हिन्दी का नाटक सृजन और समीक्षा आज भी अपेक्षाकृत बहुत अधिक पिछड़े हुए हैं) दूसरे गद्य रूपों में उतने ही असाध्य जहरवाद को पनपने-फूटने दिया था; जिससे इन गद्य रूपों की 'एकान्विति' और प्रभावान्वित नरावर मोथरी होती जा रही थी। जहरवाद के आपरेशन और मोथरी पड़ती हुई 'एकान्विति' को धार देने का काम बाकी था। जिसे नए कथाकारों और नए समीक्षकों ने पूरा किया।

लेकिन इससे पहले ही, शुरू में आचार्य रामचन्द्रशुक्ल ने छोटी कहानियों की बात चलाई थी और उनके सुधारवादी कोण को लेकर प्रशंसा भी की थी। छोटी कहानियों में मोड़ के नाम पर पं० ज्वालादत्तशर्मा आदि कहानीकारों का स्मरण भी किया था लेकिन वस, इतना भर ही, इससे अधिक कुछ नहीं। ऐसा नहीं था कि उस समय कहानी साहित्य समृद्ध न रहा हो; इस लिहाज से प्रेमचंद और प्रसाद की कहानियां ही पर्याप्त हो सकती थीं। इन्हीं को लेकर सिरों से कहानी समीक्षा-तन्त्र की रचना की जा सकती थी, लेकिन ऐसा हुआ नहीं। कथा को लेकर यह अग्रगामी भाव केवल साहित्य समीक्षा में ही नहीं था; पाठकों में भी था। सब कही कहानी को हल्के मनोरंजन और समय काटने के लिए ही पढ़ा जाता था। तिलिस्मी और जासूसी उपन्यासों से होती हुई कथा समझ प्रेमचंद और प्रसाद तक स्वयं का ईषत् जागरूक और कलात्मक होता तो अनुभव करने लगी थी; लेकिन इस कलात्मक समझ का कहानी के संदर्भ में विश्लेषण नहीं होता था। शुक्ल जैसे समीक्षक का पूरा ध्यान काव्य-समीक्षा

पर ही रहा। प्रगतिवादी समीक्षक ने जरूर कथा साहित्य को समीक्षा का विषय बनाया। यहाँ कथा-वोध विशेषण की पूरी सम्भावना थी, लेकिन ये समीक्षक भी उपन्यासों और दूसरे साहित्य रूपों पर ही अपनी समीक्षा बुद्धि की आजमाइश करते रहे और छोटी कहानी इनके लिए भी छोटी ही बनी रह गई।

शुक्ल के परवानू, इस युग के समर्थ और बड़े आलोचक डा० नगेन्द्र ने साहित्य पर चौतरफा विचार किया, काव्य की भयजन प्रवृत्तियों पर लिखा, स्थापनाएँ दी, लेकिन इसे प्राथम्य ही कहा जायगा कि कहानी समीक्षा की ओर उन्हें भी सास नहीं मिली हुई।

इस बीच कहानी समीक्षा के नाम पर पाठ्य क्रमों में आयोजित कहानी संग्रहों में बीस-बीस पचीस-पचीस पृष्ठों की भूमिकाएँ ही लिखी जाती रही और उनमें भी सतही तौर पर कहानी सम्बन्धी इतिहास और तत्वों में बड़ी हुई ऊपरी सूचनाएँ ही निवेदिन की जाती रही, कुछ प्रबंध भी 'कहानी' को लेकर लिखे गए, लेकिन वे भी एकदम 'ऐकेडेमिक' रहे, कभी कभी कथा 'संवेदना की भविष्य' की भी बात उठाई गई, लेकिन वह महज शब्द का अनुवाद होकर, विश्लेषित होकर नहीं। इन बीच कहानी का उच्च कलात्मकता के लिए अध्ययन योग्य भी मान लिया गया—पूरी उपेक्षा के साथ और आज भी विश्व विद्यालयों में कहानी के पाठ्यक्रमों व पठन-पाठन की हालत खासी मनोमजक है। अध्यापकों ने अपनी सीमाओं में (गोष्ठी में सीमाएँ उन्हीं के द्वारा निर्धारित की गई थी) जा छिट-पुट कथा-समीक्षा यत्न किए वे पूरे तौर पर विगहर्णीय नहीं हैं, उनका काल-खण्ड के समानान्तर कुछ तो महत्व है, अध्यापकों ने इतना तो किया (हालांकि यहाँ मेरा इरादा अध्यापकीय समीक्षा की विकास करना जैसा वित्कुल नहीं है, क्योंकि बने बनाए सार्वा में होने वाली इस समीक्षा की स्तरहीनता रुढ़िवादिता और सतहीपन से मैं परिचित हूँ) जबकि इसी बीच जेनेट, यणपाल, इलाचन्द्र जोशी अज्ञेय, अमृतलाल नागर नागार्जुन जैसे कथा लेखकों के होते हुए भी कहानी समीक्षा अध्यापकों तक ही सीमित क्यों रही? यह होने हुए भी कि इन में से कुछेक लेखक अच्छे समीक्षक भी हैं और 'नई समीक्षा' में महत्वपूर्ण योग देन वाले भी। इसका मतलब साफ था कि ये लेखक भी कहानी को विवक्ष्य नहीं मानते थे। दरअसल समीक्षा बुद्धि के सतुलन अभाव में प्रतिवादी कोण के होत हुए भी हमारे यहाँ अध्यापकीय आलोचना की इतनी आलोचना नहीं हुई है जितनी कि स्वयं अध्यापकों की और इस आलोचना का कारण निस्संग कथा

समझ का होना उतना नहीं है, जितना कि उसका स्वयं में एकदम निजी और सतही होना है, जिसमें कहीं कहीं हीन बोध का भाव भी रहा है यानी इस दिशा (?) के आलोचक है विश्व-विद्यालयों में आने के इच्छुक हुआ लेखक या वे लेखक जो विश्व-विद्यालयों से निकाले गए हैं या वे जिन्हें विश्व-विद्यालयों में लिए जाने के योग्य नहीं समझा गया है या जो विश्व-विद्यालयों में होते हुए भी वहां खप नहीं सके, क्योंकि जहां लेखन एक कला है वहां अध्यापन भी; और जरूरी नहीं कि आप लेखक के साथ-साथ सफल अध्यापक भी हो सकें। अध्यापकीय कथा-समीक्षा की आलोचना जरूरी है, लेकिन आग्रह मुक्त होकर। ग्रहम मसला यह नहीं है कि कौन लेखक कहाँ जाने को उत्सुक है और कि कौन लेखक कहाँ से निकाला गया है। मसला यह है कि अध्यापक की आलोचना या उसकी आलोचना की आलोचना जो कि फैशन पकड़ गई है, उसे हम व्यक्तिगत स्तरों और फैशन परक स्थितियों से उठकर सही और ठोस जमीन दे सकें।

नयी कविता के काफी बाद कहानी चर्चा शुरू हुई। १९५४-५५ के पास यह चर्चा तूल पकड़ने लगी। ५६ में इसे 'नई कहानी' नाम देने की सिफारिश की गई। ५७ व ५८ तक यह सृजन स्तर पर अपना अस्तित्व प्रमाणित करने लगी। कहानी, कल्पना, विनोद, लहर, ज्ञानोदय, नई कहानियाँ आदि पत्रों ने 'नई कहानी' की चर्चा और उसके उन्मेष में पर्याप्त योग दिया। कथा-गोष्ठियों और कथा-समारोहों ने भी अपनी हद में इसे काफी प्रचार दिया (और शायद 'नई कहानी' की जोरों की चर्चा का एक कारण विभिन्न पत्र पत्रिकाओं में कथाकार सम्पादकों का होना भी रहा है और कविता की प्रभूत चर्चा भी) इस तरह कुल दो दशक में कहानी आलोचना और प्रत्यालोचना का केन्द्र बन गई और यह देखकर आश्चर्य हुआ कि जो विधा साहित्य में अब से पहले तक एकदम उपेक्षित रही थी, यकायक वही साहित्य की सर्वाधिक महत्वपूर्ण विधा कविता के समानान्तर मजबूती से अपने पैरों खड़ी हुई है। यह ६०, ६१ का समय था, जब कहानी का 'नई' नाम स्वीकृत ही नहीं हुआ था, उसका रूप भी खुल आया था; यानी उससे सम्बन्धित कुछ खास आयाम सामने आने लगे थे।

अब से पहले कहानी में जहाँ आदमी की सही और गहरी आन्तरिक सत्ता का खनन नहीं हुआ था, वहाँ कहानी के आन्तरिक रचाव की ओर भी ध्यान नहीं गया था, इसलिए जब इससे जुड़ा हुआ सही यथार्थ का प्रश्न सामने आया तो इसी के साथ अनुभव की प्रामाणिकता का सवाल भी उठाया गया और प्रामाणिकता अन्ततः

परिवेश (आदमी के अपने भीतर और बाहर के समाज का सामाजिक) की प्रामाणिकता से जुड़ी हुई ही नहीं मानी गई, बल्कि उससे पूरे तौर पर पृथक् स्वीकरी गई। इस तरह परिवेश ही वह कुतुबनुमा का काटा ठहरा, जो अनुभव की प्रामाणिकता का भही दिशा सकेना हुआ। इसीलिए 'आई कहानी' में चरित्र निर्माण प्राशय नहीं रहा और न ही वस्तु पर सगतराशी करने का आग्रह रहा, क्योंकि सगतराशी से अवयव और उसके बटाव तो उमारे जा सकते हैं, लेकिन उनके भीतर के झिलते तार में उनका सम्बन्ध नहीं बैठाया जा सकता।

यहीं अनुभव सत्य भी बदना

इसलिए कि आदमी खुद के घटित को ही महसूस करता है, दूसरो के को नहीं और जब वह दूसरो के घटित की भेनता होता है, तब वहां वह खुद नहीं होता, दूसरे होते हैं या वे सब जिनका या जिनके लिए वह महसूस करता है। व्यतीत क्याकारों का अनुभव सत्य यही था, वे अनुभव का माध्यम दूसरों को मानते थे, आचार्य शुक्ल का कथित पद्धति ही इन के लिए आदर्श वाक्य थी कि दूसरा की परिस्थिति में स्वयं को डालकर उन्ही के अनुरूप भावों का अनुभव करो इसी आरोपित पद्धति के कारण व्यतीत क्याकारों में अनुभव की प्रामाणिकता चुकती थी। नया क्याकार महज अपने 'घटित' को महसूस करता है, व उन सबका भी जो उनके 'घटित' में, अनायास जुड़े हुए हैं या जुड़ जाते हैं यानी उन सबके लिए वह भोगता तो है, लेकिन स्वयं होकर उनका स्वयं का अनुभव सत्य होता है। वह अब दूसरो के अनुभव के आधार पर क्या करने की सुविधा छोड़ चुका है।

राजेंद्र यादव ने 'एक दुनिया समानांतर' में स्त्री और नपुंसक आक्रोश में (यह आक्रोश आज की मधुची पीढ़ी का भी है, जो यथाथ को न बदल पाने की असामर्थ्य में उपजा है) कुछ उत्तेजित प्रश्न उठाए हैं, जिन में चौतरफा सब मूल्य मानों को अग्रहीन मानकर, उन्हें नकारा गया है, और 'नकार' ही को आज की नियति भी मान लिया गया है। अस्त में ये सारे प्रश्न एक ही प्रश्न 'सही यथाथ' के प्रश्नांतर हैं। प्रश्न उठाने का आपको हक तो है (सविधान भी इस हक को जायज मानता है) लेकिन उसके उत्तर को या उत्तर सम्भावनाओं को आप नकार नहीं सकते, इसलिए कि प्रश्न केवल प्रश्न नहीं है यानी उसका अन्त प्रश्न होकर नहीं होता, उसका अन्त उत्तर में है और वही उसकी अन्तिम नियति भी है। इस तबदील जमाने में जब सब कुछ अग्रहीन हो रहा है, तब प्रश्न की साधकता इसी में है (गाँकि यह जुग मान है कि हर प्रश्न सार्यक नहीं होता) कि वह उत्तर की गगानार तलाश हो,

यह बात अलग है कि उत्तर आपके पास न हो (और हो सकता है कि समूची पीढ़ी के पास न हो) लेकिन इसीलिए यह मान लिए जाने का कोई कारण नहीं कि उसका उत्तर ही नहीं है। नई कहानी इसी उत्तर की लगातार तलाश है और यही उत्तर उसका सही वास्तव और अन्तिम नियति भी है।

नयी कहानी के मान स्थिर करते हुए एक कथा समीक्षक ने खण्डित बोध या खण्डित रुचि का सवाल उठाया था; हालांकि इस तरह वे दूसरों की खण्डित रुचि को बसवत चाहे पेश न कर सके हों, लेकिन अनजाने ही उन्होंने अपनी खण्डित रुचि का वितापन जरूर कर दिया है। चूंकि यह कर्म 'अनजाने' ही हुआ है, इसलिए वे दोषी नहीं ठहराए जा सकते ?? दोषी तो वे लोग हैं, जो इस दोष को मद्देनजर रखते हुए उन पर दोषारोपण करते हैं ???

विचली पीढ़ी के एक समीक्षक मित्र ने बड़ा दिलचस्प दावा किया है "घटना प्रसंग जितना वास्तविक होगा, कहानी उतनी ही जोरदार होगी" गोया एकदम जोरदार कहानी के लिए एकदम वास्तविक घटना प्रसंग होना ही काफी है। वे सभी कहानियाँ 'जोरदार' ही हैं, जिनके घटना प्रसंग वास्तविक हैं, वे न सिर्फ कहानी ही हैं, बल्कि 'नई कहानी' भी हैं ? इस दिलचस्प दावे से प्रबुद्ध पाठकों का खासा मनोरंजन हुआ है। घटना प्रसंग या भाषा में लच्छे बैठा देना या चरित्र की कैफियत दे देना आदि ही कहानी नहीं है, वह रचना में किसी एक जगह भी नहीं होती कि आप उंगली रखकर बता दें, वह अनुस्यूत सृष्टि है, जिससे रचना में हर कोण पर आलोक भरता है, वह लेखक की चर्चणा या 'स्लाइवा' है, वस्तु और रूप उसी के सवाहक हैं, वे उसे समझने में हल्की मदद भर कर सकते हैं।

असल में यह 'घटना प्रसंग' का सवाल कथानक का ही सवाल है; जबकि यह बात काफी साफ हो चुकी है कि कथानक वह और वहां ही नहीं है जहां उसे समझा जाता रहा है। यह कहना भी ज्यादा सही नहीं है कि कथानक को लेकर धारणा बदली है, बल्कि यह कहना ज्यादा सही होगा कि कहानी की तमाम धारणाओं के सम्बन्ध में हमारी बदली हुई धारणाएं बदल कर एक धारणाहीन प्रक्रिया से गुजर रही हैं; इसीलिए संतुलित कथामानों की मांग करना (वास्तविक घटना प्रसंग या कथानक की मांग ऐसी ही एक मांग है और यह मांग किसी कदर भी तत्वों में बंटी हुई अध्यापकीय कथा समीक्षा के स्तर से ऊपर नहीं उठ पाई है, ये स्वनाम धन्य समीक्षक लौट फिर कर इन्हीं तत्वों की बात करते हैं, जबकि दावा इनका इनसे ऊपर उठे होने का है) कहानी और कहानी समीक्षा में विकासमान आयोजनों, बदलावों व प्रयोगों के प्रति उदासीन होना है और कहानी में कथा विरोधी रुख अपनाना है (इस कोण से

देखने पर स्पष्ट हो जाना है कि बिबली पीढ़ी ने विनामो के विनामो जिहाद खोले हुए भी, उन्हीं का अनुसरण किया है) साथ ही अपनी समीक्षा बुद्धि का जड़ चिन्तन के मातहत भी करना है।

इस धारणा की गलत धारणाएँ हुए भी कि 'साहित्य के सामान रूपों में एक ही बात कही जानी है' बिबली पीढ़ी के समीक्षक पश्चिमी उपन्यास और कविता के मनुलित माना से 'नई कहानी' की आख लेते रहे हैं, गोदा उनके लिए कहानी उपन्यास भी है और कविता भी। इसका मतलब हुआ कि साहित्य के सामान रूपों में एक ही बात कही जानी है, इसीलिए एक जैमे प्रतिमानों में कविता और कथा का नाप लेने में उन्हें कर्द हवा महसूस नहीं हुआ (हानाकि उनके पास किसी विदेशी लेखक की इन काम के साहित्य के लिए दो गई दलील भी मौजूद है) ये परस्पर विरोधी बातें और कथना करनी का अन्तर, इन लेखकों की समीक्षा का ही अलंकार नहीं है, इनकी जिन्दगी की भी अलंकार परना है, गोकि देवीशकर ध्वस्वी ने इस खनने की ओर धरसा पहले इशारा किया था, लेकिन लगता है कि इस बदले जमाने में 'मनमंशरी के लिए इशारा काफी' वाला मुहावरा नाकाफी हो रहा है।

बिबली पीढ़ी के कथा समीक्षकों ने (प्राज की पीढ़ी में पहले के) नए कथाकारों को एक मुश्किल रिटायर करने की सिफारिश की है, पुराने कथाकारों को उन्होंने पहले ही 'रिटायर' करवा दिया था (नेतृत्व बनाए रखने का यह नुस्खा काफी पुराना पड़ चुका है) लेकिन अभी अपनी 'रिटायरमेंट' निर्णय की घोषणा नहीं की है (और न वे ऐसा करेंगे) जबकि मजे की बात यह है कि 'रिटायर' होने पर भी वे स्वयं का 'ग्रान्ट ऑफ' भ्रम करने का सुगानता पाते हुए हैं।

जिन सत्यनियों से हम गुजर रहे हैं, उनमें लेखकीय कर्म अतिरिक्त प्रसन्नता की बात नहीं रह गई है। सारे सृजन के घटित होने का स्वयं (लेखक) माध्यम होने के कारण, वह एक लगानार अभिशाप हो गया है। इस मदम में, व्यतीत रचना-कर्मियों से उनकी नियति कड़ी अधिक बुर है, कारण—व्यतीत लेखक दूसरों के लिए हुए को माध्यम बनते थे, जबकि नए कथाकार के लेखक की पहली शर्त स्वयं को जीकर लिखना है। जैसे जैसे कथा (या कोई भी रचना) महत्व पकड़ती जाती है, जैसे-जैसे रचना पर उनके हाथों की पकड़ कमजोर पड़ती जाती है, रचना एक झटके से उमसे टूट कर स्वयं जिनगी पूर्ण होती है, लेखक उसका ही टूटता और खोखला होता जाता है, हर महत्वपूर्ण रचना उनके साथ यही भयूक होती है और हर बार वह पहले से अधिक अनहाय होता है। स्वतंत्रता प्राप्ति का उत्साह, देश विभाजन के समय के बुरे कृत्य, दो विश्व-युद्धों का प्रभाव, इन सब होने और घटने पर परिवर्तनों

ने हमारे कथाकार को अपनी नियति से झुझने के लिए एकदम अकेला छोड़ दिया है और लेवकीय प्रक्रिया की यात्ना को सहता हुआ वह पूरे समुदाय में कट कर सब से अलग पड़ गया है। इसीलिए 'नई कहानी' आदमी की विडम्बना, नपुंसकता, टूटने और अकेले पड़कर सहते जाने की भी कहानी है।

यह सही है कि दोनों विश्वयुद्ध हमारी जमीन पर नहीं लड़े गए, लेकिन यह आश्चर्य की बात है कि एक माइने में उनका घातक असर (उन देशों की निस्वतन्त्र भी जहाँ वे लड़े गए थे) हम पर अधिक पड़ा है, इस अर्थ में कि पश्चिमी देशों में युद्धों के मलबे को साफ कर निर्माण तेजी से हुआ है जब कि हमारे यहाँ एक खास किस्म की गिरावट ने जन्म लिया है और इसी गिरावट के तहत सैक्स पर अधिकाधिक अमेरिकन और पश्चिमी साहित्य के प्रभाव में लिखी जाने वाली कहानियाँ स्वतन्त्र यौन भोग की दुर्दान्त इच्छा (जो एक अंश में चौतरफा अर्थहीनता के कारण भी उपजी है) के साथ लगातार नपुंसक होते हुए देश की स्थिति को भी सामने ला रही है, आयोजित उत्तेजना इसका प्रमाण है। पुरुष की यौनेच्छा के स्वातन्त्र्य के लिए इस दिशा में नारी को उकसाया जा रहा है। मेरा इरादा यहाँ सैक्स चित्रण पर अलग से कुछ कहने का नहीं है (इसके लिए देखिए 'नई कहानी: एक बहुचित्रित संदर्भ') सिवाय इसके—

“हिन्दू के शायरो सूरतगरो, अफसाना निगार

आहू वेचारों के आसाव पै औरत है सवार।”

कुछ समीक्षकों का ख्याल है कि पिछले दो दशक कहानी की नयी समीक्षा के दशक है और उनका यह ख्याल सही भी है, लेकिन उतना ही सही यह भी है कि इन दो दशकों में (और अब भी) तेजी से बदलते हुए जीवन को सृजन स्तर पर 'नई कहानी' ने स्फोट के साथ पकड़ने की कोशिश ही नहीं की है, उसे कथा उपलब्धियों में पकड़ भी पाया है। ये दशक कहानी के समीक्षा दशक तो हैं ही, इस अर्थ में कि कहानी समीक्षा की नई शुरुआत यहाँ हुई है; लेकिन इन से कोई खरी समीक्षा पद्धति निकल पाई हो ऐसा नहीं है, यह सही है, कि वह विकास की प्रक्रिया में जरूर है, उसकी शब्दावली भी अलग से निर्मित नहीं हो पाई है; गौरी बिचली पीढ़ी के मित्रवादी समीक्षक ने नयी समीक्षा शब्दावली देने के दम्भ में अधिकांश कविता समीक्षा के शब्दों (एक हद तक यह उचित भी कहा जा सकता है) व पर्याप्त उन्हीं बड़े शब्दों का प्रयोग किया है, जिनका एक आरसा हुए कुब्ज निकल आया था और मुहत्त हुए चेहरा झुर्रियों से भर गया था। एक समीक्षक ने तो अपनी कथा-समीक्षा में 'आकस्मिक' शब्द का इस बहुतायत से प्रयोग किया है कि तर्कच्युत हुई

उनकी सारी कथा-समीक्षा महज आकस्मिक (और एक शुद्धभात) होकर ही रह गई है। नई कथा समीक्षा में न कुछ गद्यावली-उपलब्धियों के अनतिरिक्त लफ्फाजी, लतीफे, मयखरे पन से भरे छुटकुले और वाग्बैद्य का काफी शोर-गरावा रहा है।

'नई कहानी' में व्यर्थ पर्याप्त उमरा है, जिस तरह व्यर्थ जरा भी भगव-धानी से वक्तव्य हो जाता है, इसी तरह केन्द्रस्थ वस्तु बोध 'विवरण' होकर रह जा सकता है। इस स्थिति से हिंदी का नया कथाकार पूरे तौर पर परिचित है।

नए के प्रति अनतिरिक्त मोह या आग्रह हमारे कथा-समय के लिए खतरनाक साबित हो सकता है, साथ ही एक खाम किस्म का रोमान हमारी दृष्टि में जगह बना सकता है और तब हम वहाँ बौद्धिक पहल और आधुनिक बोध में चुकते होने हैं, यह जानते हुए भी कि कथा-मृजन में निस्संगता की कितनी गहरी आवश्यकता है। नए के प्रति इस अनतिरिक्त मोह ने कुछ लेखकों के कथा-बोध को बचकाना बना दिया है, तो कुछेक ने इस खतरे को उठाते हुए सशक्त कृतियाँ भी दी हैं। दरअसल यह बात बहुत कुछ लेखनीय सामर्थ्य से जुड़ी हुई है।

आवरु, थारु, तनाव, नयावह सदन नई कहानी में युग की सही तस्वीर उकेर रहे हैं, लेकिन यह बोध अपने मही आय में बहुत कम लेखकों के यहाँ है।

पिछले दिनों कविता को लेकर तेजी से ताजी (बामो) नगी (अघनगी) (क्षमा करें ब्रेकिट वाले नाम मैंने जोड़ दिए हैं) भूली और विद्रोही-कविता जैसे नाम आए हैं और कुछ कम तेजी से ये तो नहीं लेकिन इन्हीं जमे नाम कहानी में भी, लेकिन यह बहुत साफ है कि इन नामों की नियति भरे हुए बच्चे की नियति से अधिक कुछ भी नहीं है।

'नई कविता' और 'नई कहानी' को लेकर जो अर्थहीन विवाद कथा-समीक्षा में चला है, उस पर मुझे अलग से कुछ नहीं कहना है, सिवाय इसके कि वह कथा समीक्षकों के अनतिरिक्त उत्साह का एक मनोरञ्जक नमूना है और कभी-कभी बर्तक भ्रमसर यह देखने में आया है कि अनतिरिक्त उत्साह में लोग गलत रास्तों पर भी चले गए हैं।

अपने दिल्ली प्रवास में 'अनुबोध में स्तम्भ शुरु करने के बारे में माई देवी शर्कर अवस्थी (अब वे स्मृतिशेष ही रह गए हैं) से परस्पर विचार करने के दौरान यह बात सामने आई थी कि कहानी की चर्चा क्या साहित्य के सम्पूर्ण सदर्भ में होनी चाहिए, क्योंकि बावजूद सारी सगतियों के कहानियों की अपनी सीमाएँ हैं और यह भी कि इसकी अधिकाधिक चर्चा से सशक्त गद्य रूप उपन्यास उपेक्षित हो गया है, जब

कि हिन्दी गद्य को आयाम गत अर्थ-मंजाव देने में उसका खास स्थान है। तब यह बात तय पायी गई थी कि कथा-साहित्य के पूरे संदर्भ में, 'नई कहानी' पर विचार करने से इसके स्वरूप को स्पष्ट करने में मदद ही मिलेगी; जो जरूरी भी है।

इस पुस्तक के बारे में मुझे कुछ नहीं कहना है (यह काम दूसरों का है और उन्हीं के लिए.....) अगर कहना है तो इतना भर बल्कि कहने के नाम पर महज ये कुछ सूचनाएँ कि निबन्धों के क्रम में जूनियर-सीनियर, प्रतिष्ठित या प्रतिष्ठित होते हुए लेखकों का ध्यान नहीं रखा गया है और अकारादि क्रम जैसी भी कोई औपचारिकता नहीं बरती गई है क्योंकि 'निबन्ध बोलेंगे क्रम नहीं' (शमशेर से क्षमा चाहते हुए)

मेरा ऐसा आग्रह नहीं रहा कि केवल 'नई कहानी' के समर्थकों से ही निबन्ध लिखाए जायं, बल्कि मैंने चाहा कि 'नई कहानी' पर चौतरफा विचार के लिए भिन्न-भिन्न दृष्टिकोणों और विरोधी मन रखने वाले लेखकों से भी निबन्ध आमन्त्रित किए जायें; क्योंकि इस तरह 'नई कहानी' को हमें अलग-अलग कोणों और विरोधी दिशाओं के माध्यम से समझने में कहीं ज्यादा मदद मिल सकती है।

आभार और आभार: उन सभी लेखकों के प्रति मैं आभार से कहीं कुछ अधिक ही अनुभव कर रहा हूँ; जिनका निबन्ध सहयोग मुझे इस पुस्तक में मिल सका है; क्योंकि जिस उत्तरदायित्व और तत्परता के साथ उन्होंने समय से सामग्री भेजी उसके लिए आभार जैसी बात महज औपचारिकता ही है और नाकाफी भी, फिर अभी तो मुझे इन में से अनेक लेखकों के प्रति—जिनसे 'नई कहानी प्रकृति और पाठ' पुस्तक में सहयोग मिला है—अलग से कृतज्ञता ज्ञापित करनी होगी। उन सभी पत्र-पत्रिकाओं के प्रति आभार प्रदर्शित करना जरूरी समझता हूँ, जहाँ से मुझे सामग्री सुविधा मिल सकी है। बहरहाल।

२५ मई : ६६

'अनुबन्ध' कार्यालय 'चन्द्रलोक' गणेश मार्ग

वापू नगर : जयपुर

—सुरेन्द्र

नई कहानी

शिवदानसिंह चौहान

‘हम कहेंगे हाते दिल और वह फरमायेंगे, क्या?
अर्थात् खुदा बस्ते, इस आयाभवाजो से !’

मैं नहीं जानता था कि मैं जितना मुक्त हूँ (व्यस्त रहना शायद आत्म-श्लाघा की लगे) आपकी जिद उससे भी बढ़कर है। तीन महीनों से आपने नाक में दम कर रखा है। करीब हर हफ्ते एक काब सरका देने हैं, गोया अपने वक्त और पोस्टेज की कुछ कीमत ही नहीं लगाने। मानना है कि मैंने लिखने का वायदा कर लिया था, लेकिन क्या हर वायदे को पूरा करना आज के जमाने में जरूरी है? “मान जायें पर बचन न आई” ? लेकिन मई, यह तो भक्त तुमसीदास ने अपने जेठा मुन के आराध्य के बारे में लिखा था। हम जमाने की व्यस्तताओं और परेशानियों को जानते तो शायद ‘मोस्कर वाइल्ड’ की ही ताकीद करते कि नेक इरादों की तरह वायदे भी तोड़ने के लिये ही किये जाते हैं। खैर, लगता है कि आप भी नये जमाने की गर्दिश से दूर, वेनायुग नहीं तो किसी ऐसे ही पुराने जमाने में रहते हैं—मेरा मतलब है, जहनी तौर पर—इसलिए यह गवारा नहीं कर सकते कि कोई वायदा खिलाफी कर जाये, यानी जब तक आप वायदा पूरा नहीं करा लेंगे, तब तक चैन नहीं लेंगे। इसलिए, आपकी इन कोशिशों का कुछ तो एहतियाम करना ही पड़ेगा, चाहे जून की इस सूख, जब हीट-स्ट्रोक का खतरा हर वक्त और हर गिद मडारता रहता है तिर पर गीला तौलिया लपेट कर हँस क्यों न सही आपके लिए दो चार अक्षर तो लिखने ही पड़ेंगे। सो लिख रहा हूँ। लेकिन लिखू भी तो क्या लिखू ? तीन महीने पहले आपने कहानी एक की योजना के बारे में एक छपा

हुआ 'परिपत्र' भेजा था, जिसमें 'नई कहानी' की 'दिशा, दिशा और सम्भावना' का जायजा लेने के लिए एक 'परिसंवाद' का ऐलान किया था। उसमें भाग लेने वाले अन्य महानुभावों के साथ न जाने कैसे मेरा नाम भी जोड़ दिया था। साथ में एक टाइप की हुई चिट्ठी थी, जिसमें लिखने के इसरार के साथ इस 'परिसंवाद' (काश यह 'परी' संवाद होता तो एण्डरसन की एक दिलचस्प कहानी बन जाता!) की वजाहत भी की थी और मुझे किस दायरे में बंध कर लिखना चाहिये इसके लिए सवालों की श्रवण के कुछ नुवते भी उठाये थे—नई कहानी के मुतल्लिक। इन सवालों में नई कहानी के कुछ ऐसे जमालियाती मसलों की ओर इशारा था, फनकारी की कुछ ऐसी नजाकतों का हवाला था और नई कहानी में 'वस्तु के बढ़ते हुए आयाम' की ओर संकेत था, कि यकीन कीजिए मेरा दिमाग ही 'व्यायाम' करने लग गया! आपने अपने आखिरी सवाल में पूछा था कि 'क्या नई कहानी किसी असन्तुष्ट आत्मा की तरह भटकती हुई नहीं लगती जो अभिव्यक्ति की दिशा में चैन ही नहीं पा रही?' सच मानिए, नई कहानी अगर इन्सान होती (या हैवान ही होती तो भी) मैं उससे मिलकर उसकी आत्मा की कुछ जाँच-परख करता, भाँपने की कोशिश करता कि वह वाक्यो असन्तुष्ट है भी या नहीं और अगर है तो अपने इजहार (अभिव्यक्ति) के लिए कैसी-कैसी वेहूदी हरकतें करती हुई गली-कूचों या बियावानों की जानी-अजानी राहों पर भटकती फिर रही है। नई कहानी बेचारी की आत्मा क्या भटकती फिर रही होगी, मेरी आत्मा जरूर भटक रही है कि कहाँ और कैसे पता कल कि नई कहानी भटक गयी है या शायद उसके खालिक (सृष्टा) ही भटक गये हैं। और अगर इनमें से भी कोई नहीं भटका हो, इत्मीनान रखिये कि 'नई कहानी' पर तन्सुरा करने वाले नक्काद (आलोचक) तो जरूर ही भटक गये हैं। और किसी का नाम क्यों लूँ, जब मैं खुद इसकी मिसाल हूँ।

लेकिन मेरा सवाल बदस्तूर कायम है। आपने इस 'परिसंवाद' में मेरा नाम क्यों रखा? डा० लक्ष्मीनारायण लाल और श्रीकान्त वर्मा तो स्वयं कहानी लेखक हैं—शायद आपकी शब्दावली में दुस्त करके लिखूँ तो 'नई-कहानी लेखक' हैं। (इसका क्या मतलब होता है, यह आप खुद समझें, या आपके 'नई-कहानी पाठक' समझते हों तो समझें, मेरे लिए समझना तो अब जैसे बड़े तोते का पढ़ना है।) डाक्टर नामवरसिंह का नाम तो खैर रहना ही चाहिए था क्योंकि वे 'नई कहानी', 'नई-कहानी लेखक' और शायद 'नई-कहानी पाठक' (नई कहानी की पत्रिकाओं और गोष्ठियों को भी न भूलें)—इन सब के एक अरसे से चुस्त वकील (इशारा 'वकील चुस्त मुद्दई सुस्त' की ओर कतई नहीं है) और आका, और सरपस्त रहे हैं। भाई प्रकाशचन्द्र गुप्त मेरी पीढ़ी के हैं, चुनावी 'पुराने' खयाल और पुराने अदबी शऊर के कहे जाने चाहिए, लेकिन इलाहावाद में लगातार रहने के कारण, जहाँ से हिन्दी अदब की जदीद तसनीफ़ात के लिए हर

पाँच साल किसी नये नाम को ईजाद की जाती है, वे शायद बन्त का साथ देने आये हैं। शीघ्र फिर अगर एक पुराने उम्माद की भी ताईद हासिल हो जाय तो इसमें पायदा हो पायदा है। लेकिन मेरा नाम इस बेहरिस्त में बिल्कुल बेनूद और बेतुका लगता है। इस जमाने में, न जान तिम बमूर की बजह से, आपने मुझे अपरन बिठा दिया है, वहाँ मेरी कफियत कुछ वैसी हो हो जायगी, जैसी कफियत अपनी बे-नियाज महदुग के सामने मियाँ गालिब की हूँ थी—यानी “हम कहते हूँ दिल और वह फरमाये, क्या ?” धान या है कि इन सब दोस्तों के साथ मेरा भी कुछ वंसा हो रिश्ता है। इन सबके लिए मेरे दिल में इज्जत है। लेकिन एक इतना है कि इस बीच जब (मिसाल के लिए) तामवरसिंह ‘नई-कहानी’ का पलमफा गढ़ने के लिए अन्वेषण कामू और सारे और शायद ग्राहम घोत के दरवाजे पर सज्दे कर रहे थे, और यह साबित करने के लिए कि ‘नई कहानी’ कथानक वस्तु, चरित्र-चित्रण जैसे पुराने दकियानूसी अनामिर का पीछे छोड़कर अलिफ लंता (मेरे भाई, होरोइन का नाम ‘शहरजाद’ है, ‘शहरजादी’ नहीं, जैसा कि आप हर महीने ‘हाफिज़ पर’ काटने आये हैं। औरत होने के लिए ‘उम देग’ में स्कारान की बंद नहीं है।) और पचनत्र की पुरानी दुनिया से परवाज करके चाद और सिनारा में पैदल लगाने लगे हैं—यानी अफमाना निगार के दिमाग की भीनरी कायनात के और-छोर नापने लगे हैं। वे ई एम फोस्टर की उपन्यास-मन्त्रवी एक स्थापना को कहानी पर लागू करके चलन और बेतुकी साबित कर रहे थे। मैं उस वक्त भी कॉलन्ताय, चेखोव, गाबो, मोपामा और शरत और रबींद्र के अफमानो में ही रमा रहा। यह नहीं कि नई कहानियाँ (मुगद आजकल लिखी जाने वाली कहानियों से हैं) में से मुझे कोई पसन्द नहीं आयी या मैं उनको पढ़ने की कोशिश नहीं की। लेकिन जो इक्की-दुक्की, वस्तु-वस्तु पसन्द आयी, वे बदकिस्मती से ‘कहानियाँ’ थीं, ‘नई-कहानी’ जैसी अचकचरी, बचकानी और ‘बोर’ चीज कोई नहीं थी। मेरा मतलब है कि उनमें से एसी कोई नहीं थी, जिसका ‘शिल्प-सौन्दर्य हो भिन्न’ हो, जिसका ‘सप्रेम्य भाव, प्रभाववादी स्वरूप, कथन-वैचित्र्य वस्तु के बहुत आयाम के कारण अभूतपूर्व’ लगा हो—जो कि शायद आपके शब्दों में ‘नई-कहानी’ की खसूसियात हैं। जिसका ‘गिन्य-सौन्दर्य’ कहानी से ‘भिन्न’ था, वे क्या चीज थी—बच्चों की मस्क या पागल का प्रलाप या दिमागी उलझन और पिछड़े मंस्कारा का नमूना—यह बताता मुश्किल है। क्योंकि किसी में कोई तो किसी में कोई अन्तर बालातर था। बहरहाल, आप शायद इन्हें ‘नई-कहानी’ का नाम देने हो। मुझे बतई ऐतराज नहीं। आप कहते कि मैं सिर्फ लफ्जा पर हतनी हुज्जत कर रहा हूँ। लेकिन इसमें क्या बमूर मेरा है ? एक शलत लफ्ज का कोई इस्तमाल कर देता है, कुछ दोस्त बिना समझे बूझ, उसको से उठने हैं, भागो अदबी विलिस्म की चावी हाथ आ गयी हो। प्रग अगर कोई दार्शनिक दोस्त समझाए, आगाह करे कि यह फ्रेव है, झूठ है, तो वे उस पर हो मिल पड़ने हैं। जरा सोचिये।

हम हिन्दी-कहानी का जायजा लेने बैठे हैं, तो उसे 'कहानी' कह कर पुकारिये, यह 'नई' क्या बला है ? 'नई' से अगर आपका मतलब, 'नये ढंग' की कहानी से हो, जो अपनी वस्तु और टेकनीक की रू से प्रेमचन्द, सुदर्शन, कौशिक की कहानी से ज्यादा चुस्त, गठी हुई, कलात्मक और युग की नयी चेतना की अभिव्यक्ति करती है तो उसे 'नई' कहने से काम नहीं चलेगा और न उसके लिए एक नया सौन्दर्य-शास्त्र गढ़ने की जरूरत ही महसूस होगी। क्योंकि जो पुराने ढर्रे से लिखी हुई या पुराने वक्तों में लिखी हुई श्रेष्ठ कहानियाँ हैं, वे आज भी नई लगती हैं, आगे भी नई लगती जायेंगी। 'नई-कहानी' जैसे नाम का दुराग्रह लेकर चलने से आलोचकों के सामने मूल्यांकन में बड़ी गड़बड़ी पैदा हो जायेगी, क्योंकि साहित्य में 'नई-कहानी' का खेमा गाड़ते ही उसके हर 'नयेपन' का, चाहे वह कल्पित हो या वास्तविक, औचित्य खोजना होगा। और तब मूल्यांकन करते समय 'नई-कविता' के व्याख्याकारों और वकीलों की तरह, 'नई-कहानी' के व्याख्याकार और वकील भी सिर्फ अपने को ही देखेंगे और अपने से पुराने वक्तों के सभी महान कथाकारों की कृतियों को हेच और दकियानूसी करार देकर रही की टोकरी में फेंक देंगे—यानी तॉलस्तॉय, चेखव और मोपांसा से निर्मल वर्मा या विजय चौहान (माफ़ कीजिएगा, मेरा इगारा श्रीमती विजय चौहान की ओर नहीं है जो एक अलग शख्सियत हैं और जिनकी कहानियों में कुछ हो या न हो, कम से कम वचकानापन नहीं है) को बड़ा कहानीकार घोषित करने लगेंगे, क्योंकि वे 'नये-कहानीकार' हैं और उनकी 'नई-कहानियों' में 'वस्तु के बढ़ते आयाम' (?) कुछ ऐसे हैं, जिनकी 'तॉलस्तॉय-चेखव-गोर्की-मोपांसा' कल्पना भी नहीं कर सके थे ! क्या मजाक है ? और तकलीफ़ होती है यह देखकर कि हमारे कुछ दोस्तों की 'नई-आलोचना' कुछ ऐसे ही मनगढ़न्त, हवाई सूत्रों को पकड़कर जमीन और आसमान के कुत्तवे मिलाने पर तुल गई है। इसके अलावा 'नई-कहानी' का यह नया 'शिल्प-सौन्दर्य' नई 'भावधारा' 'प्रभाववादी स्वरूप' 'कथन-वैचित्र्य' वगैरह ऐसी कौन-सी नई अलामतें हैं, जो पिछले दस सालों में ही (जब से 'नई-नई' का शोर मचाया जाने लगा है) कहीं आसमान से टपक कर नमूदार हो गई हैं ? क्या-कहानी में से साफ-सुथरा (चमत्कार-हीन नहीं) वस्तु विन्यास, चरित्र-चित्रण, कथानक वगैरह यानी 'कहानीपन' निकाल देने से ही कहानी अपना चोला बदलकर 'नई-कहानी' बन जाती है ? और अगर ऐसा है तो ऐसी पंगु, अप्राहिज और लंगड़ी कहानी को, जिसमें और बहुत से चमत्कार हैं, सिर्फ 'कहानीपन' नहीं है, क्या समझा जाय ? कहानी-कला का विकास या ह्रास ? इस सवाल से ही आप अन्दाज लगा सकते हैं कि विकास या इतर्का में मेरा विश्वास है—कोई अक्लमंद आदमी उससे इन्कार कर ही कैसे सकता है ? इसलिए 'कहानी' का रूप और शिल्प कोई हमेशा के लिये तैय्युदा और मखनूस चीज हो, यह नहीं है। आदमी को ही लीजिये। हर आदमी की जबल एक-दूसरे से मुस्तलिफ़ है, और आदमी

की खूबसूरती का भी आज तक कोई आखिरी मयार कायम नहीं हो सका। गो नि
हर जमान में हमकी कोशिशें हुई हैं। और मिलास के तौर पर हमारे सामने यूनान की
मूर्तियाँ हैं, माइकल एंगिलो, रूश्न और दूसरे चित्रकारों की तस्वीरें हैं, अजन्ता के
चित्र हैं। लेकिन हर जमान के कलाकारों की दृष्टि आदमों के व्यक्तित्व और शरीर
में ऐसे सौन्दर्य की भलक पा लेनी है, जिस पर किसी की निगाह नहीं गई, और वे उसे
चित्रित या मूर्तित करने की कोशिश करने हैं। कोई जहरी नहीं कि वे जो तस्वीर
बनाये वह किसी खास आदमी से टूँ-वटूँ मिलती ही हो। मुमकिन है कि वे किसी
खास इन्सानो जख्मे, रिस्ते, मूढ़ या पमनलिटी के पहलू का उभारने के लिये, ऊपरी
नज़र से देखने में खड्डि और विवृत भी लगे लेकिन उनमें इन्सानो जिन्दगी के साथ का
रोहमास बढ़ता ही है कमतर नहीं होना। अगर ऐसा हो तो बँबेस पर चाहे जितना
रण विवेरा जाय, चाह जिस 'अभूतपूर्व' अन्दाज में रेखाएँ खींची जायें, बात नहीं बनगी
और वह चित्र खूबसूरत नहीं कहा जा सकेगा। मतलब यह कि जिस तरह चित्र में
चाह वह पुरानी शैली का हो, या नई शैली का—हकीकत का कोई ऐसा पहलू नज़र
नहीं आता था। उसी तरह कहानी में भी (और कहानी ही क्या, हर प्रकार की
कलाकृति में भी) जिन्दगी (या हकीकत) का कोई नया पहलू नज़र आना चाहिए।
उसने हमारी नज़र को कुछ विस्तार और गहराई मिलनी चाहिए। इसलिये कथन-
वैचित्र्य, अभिव्यक्ति की नवीनता और सिल्पगत खसकार अपने आप में विशेष मूल्य
नहीं रखते। 'नयापन' अपने आप में पूजा की चीज नहीं है, इंसानी-इन्का की कई
लम्बी मजिलें पार करके हम इस दौर में पहुँचे हैं, जहाँ सभ्य और असभ्य का इन्तियाज
करने लगे हैं। सभ्य आवरण के लिए हमारी कोशिश है। लेकिन अगर कोई कहे कि
सभ्यता मनुष्य को पुस-बहीन बना रही है (पश्चिमी देशों में आज ऐसी आवाज़ें उठाने
बाल बुद्धिजीवियों की कमी नहीं है) और वह जान बूझ कर असभ्य आचरण करने लगे
और दावा करें कि नये मानव का यह 'नया आचरण' है, 'तो क्या यह 'नयापन' एक
'विकास' माना जायेगा? साहित्य में भी अकसर ह्रास की प्रक्रिया, जिसे 'डिक्डेन्स'
पुकारते हैं, गिल्पगत नवीनता का बाना पहिन्कर उभरती है। मेरी गुज़ारिश सिर्फ़
इतनी है कि इस बारे में हमें आगाह रहना चाहिए। हिन्दी की सयाकथित 'नई-कहानी',
कहानी-बला के ह्रास' या 'विकास' को सूचित करती है, इसका निणय तो अलग
अलग कहानीकारों की अलग-अलग कहानियों की जाँच करके ही सामान्य रूप में किया
जा सकेगा। पहले से कोई निणय देना ब्याप है, क्योंकि 'नई-कहानी' नाम की कोई ठोस
इकाई जैसी चीज़ नहीं है। सबको एक साठी से हारना वहाँ की दानिसमन्दी होगी?

और अगर 'नई कहानी' से दोस्ता की यह मुराद हो कि वह कहानी जो नये (उम्र व
निहाज में) कहानीकारों की लिखी कहानी है, तो नई उम्र या नई पीढ़ी की भी
ध्यानि वहाँ तक मानी जाय? कितनी उम्र तक के लेखक का 'नया' मानना चाहिए?

क्या 'रेगु' और 'राकेश' नये कहानीकार कहे जायेंगे या अब पुराने पड़ गये हैं ? यह सवाल मैंने इसलिए उठाया है कि हमारे कुछ नये आलोचक और उनकी देखा-देखी विचारहीन अध्यापक, नई और पुरानी पीढ़ी की चर्चा करने लगे हैं। कुछ इस खतरनाक अन्दाज में, मानो पुरानी पीढ़ी के लेखक सारे के सारे दकियानूसी नजरिये के हों और नये लेखक सारे के सारे युग की नवीनतम चेतना के वाहक हों। मानो दोनों पीढ़ियों में भयंकर शीत-युद्ध चल रहा हो, जो कभी भी गरम युद्ध का रूप ले सकता है; मानो पुरानी पीढ़ी वाले इतने तंग-नजर, खुद-परस्त और तंग-दिल हों कि नई पीढ़ी के लेखकों को साहित्य में बढ़ने ही न देना चाहते हों—चगैरह। मुझसे पूछिये तो मैं साहित्य में नई या पुरानी किसी भी पीढ़ी का न कायल हूँ, न हमदर्द और न मुरीद। मैं सिर्फ प्रतिभा का कायल हूँ, चाहे लेखक नई पीढ़ी का हो या पुरानी। और जीवन के प्रति व्यापक मानववादी, प्रगतिशील दृष्टिकोण का हामी हूँ, इसलिए ऐसा दृष्टिकोण अगर पुरानी पीढ़ी के लेखक में मिले तो, और नई पीढ़ी के लेखकों में मिले तो, मैं उसका दोस्त, हमदर्द और हमनवा हूँ। इसलिए अगर शीत या गरम युद्ध किसी के बीच है तो दो दृष्टिकोणों के बीच है, दो पीढ़ियों के बीच नहीं है। नई और पुरानी दोनों पीढ़ियों में कुछ प्रतिभावान हैं तो अधिकतर प्रतिभाहीन लेखक हैं, जैसा कि हर जमाने में रहा है; और दोनों पीढ़ियों में कुछ उदार और व्यापक मानवीय दृष्टि वाले हैं, तो कुछ संकीर्ण-हृदय और मानवद्रोह दृष्टि वाले लेखक हैं। नये 'गिल्प-सौन्दर्य' 'कथन-वैचित्र्य' आदि का इजारा न नई पीढ़ी के लेखकों के पास है और न पुरानी पीढ़ी के लेखकों के पास; न मानववादी दृष्टिकोण वालों के पास है, और न मानवद्रोही दृष्टिकोण वालों के पास। इसलिए आप खुद देख सकते हैं कि ऐसे समष्टि-सूचक शब्दों (नई कहानी या नई पीढ़ी आदि) के प्रयोग, जिनका कोई तात्त्विक आधार नहीं है, कितना बड़ा घपला पैदा कर देते हैं। कोई समझदार आदमी उनकी टोटल हिमायत या भुखालफत कैसे कर सकता है, जब कि उनकी समष्टि सूचक शाब्दिक इकाई दरअसल एक ठोस इकाई है ही नहीं ? खैर, इन हवाई बातों से क्या फायदा ? आप नई कहानी (जिसका मतलब मैं आजकल लिखी जाने वाली कहानी ही चाहता हूँ) की दशा, दिशा और सम्भावना पर मेरी राय जानना चाहते हैं। उम्मीद है कि 'नये आलोचक' भी 'कथन-वैचित्र्य' आदि क्षणिक स्फुरणों से ही 'नई कहानी' की दशा का अन्दाज नहीं लगाते होंगे, नहीं तो उन पर 'मीर' का शेर चरितार्थ होगा कि—'उनके आने से जो आजादी है मुंह पर रौनक, वह समझते हैं कि बीमार का हाल अच्छा है !' इसका अन्देश बहुत काफी है, क्योंकि अबसर दोस्त आलोचकों ने ऐसी कहानियों को सराहा है, जो बुनियादी तौर पर निहायत 'बोर' है। बीमार दिमाग की उपज है और कहानी नहीं, सिर्फ अपने या किसी की कुण्ठाओं पर कहानी के से अन्दाज में लिखे गये

उत्पत्ति निबन्ध हैं—कारण, उनमें कहीं-कहीं कुछ पिकरे जोड़ दिये हैं, यानी कथन-वस्तु का विधान कर दिया गया है, जो कि नये रीतिवादी आलोचकों के लिए काफ़ी है।

मेरे मयाव में हिन्दी कहानी का विकास तेज़ी में हो रहा है, यानी साल में चार-पाँच कहानियाँ तो ऐसी लिखी जाती हैं, जो इस 'नई कहानी' का सर्वमं भवम होजाने के बाद भी जिन्ना रहेगी। यह बहुत बड़ी उपलब्धि है। बीस साल पहले चायद ऐसी जानदार कहानियाँ की तादाद साल में तीन-चार या बड़े दो-तीन से ज्यादा नहीं होती थी। इस तरह हिसाब जोड़कर देखें तो पिछले पचास साल में अगर सौ अच्छी, स्मरणीय कहानियाँ हिन्दी में लिखी गई हैं, तो इनमें आठवाँ के बाद की कहानियों की तादाद आधे के करीब है। इनके लिखने वाले दोनो पीढ़ियों के हैं, और नये और पुराने दोनों के हैं। इसलिए 'नई कहानी' अगर खुद 'मियाँ मिट्ठू' बनना चाहती है, तो उस पर कौन एतबार करेगा? दरअसल गौर से देखा जाय तो पिछले दस-बारह सान की पचास जानदार कहानियों की रचना में दोनो पीढ़ियों का करीब करीब बराबर का योगदान है। इनकी पेंहारेस्त तो मैं इस वक्त नहीं पेस कर सकता, लेकिन 'नये आलोचक' अगर छामपा मायूस न हों तो इनका जरूर कहेंगे कि इन पचास कहानियाँ में से 'मानवद्रोही' कहानी एक भी नहीं है, यानी 'नवीनता' की खाद में सपटकर कहानियाँ में इन्मानी जजबान की जिहाने खिल्ली उड़ायी है, वक्त की छलनी में वे कूड़े कचरे की तरह छन कर निकल गई हैं। 'गदल', 'पान की बेगम', 'मारे गये गुलफाम', 'मलबे का मालिक' या ऐसी ही कहानियाँ जोखेंगी, न कि जान दीजिये, किसी का दिल टुलाने में क्या फायदा। खैर, किस्सा-कोना यह कि और जो सचो कहानियाँ हर महीने साप्ताहिक और मासिक पत्र-पत्रिकाओं में छपती रहती हैं—(इस बीच साप्ताहिक कहानी की दजनों पत्रिकाएँ छाया होने लगी हैं, जिसमें यह चलन-फहमी होगई है कि हिन्दी की कहानी लोकप्रिय है तो अपनी खूबियों के कारण ही) वे सब साधारण स्तर की होती हैं। उनकी मय्या और लोकप्रियता हिन्दी कहानी की नेहन (दहा) और अजमन की छाईनादार नहीं है। यदि ऐसी बात हो तो विचारणीय लोग हिन्दुस्तानी फिल्मों की सख्या और लोकप्रियता को ही उनकी भेष्टता का प्रमाण मानें और यह रोज़ का रोना बन्द होजाय।

मिगाम के लिए नई कहानियाँ का तादाद घन (इन, ६१) उठाकर देख लें—मेरे सामने पड़ी है। इसलिण आई भैरवप्रसाद इमीनान रमैं कि मेरी मया मिफ़ उनकी पत्रिका की लेखे करना नहीं है। मेरे मयाव में 'नई कहानियाँ' अपनी हमजोलिया में मयम बय-बड़ कर है। नन्ही-नगामी लेखकों का गहयोग इने प्राप्त है। खैर, तो हमने मय घन के पन्ने पलटने जाइये। वाह, दोनो पीढ़ियाँ इसमें भले मिल रही हैं। रात्रे-इतिहास केने, कदगुम विद्यानवार, उये-दनाय 'अदक' और कृष्णचन्द्र पुरानी

पीढ़ी के हैं, तो रामकुमार, जहराराय, (मिस्टर) विजय चौहान वगैरह नई पीढ़ी के हैं (या आप जहराराय को नई पीढ़ी में नहीं शामिल करना चाहेंगे ?) अब इसकी कहानियों को देखिये । राजेन्द्रसिंह वेदी कहानी के अखाड़े के मंजे खिलाड़ी हैं, कोई-कोई उन्हें कृष्णचन्द्र से ऊंचा दरजा देते हैं । मेरे पुराने दोस्त हैं, और जानता हूँ कि उनकी वातचीत का अन्दाज़ कितना दिलचस्प है । लेकिन मेरे गार ने इलाहाबाद के हज्जामों के वयान में नई कहानियाँ के धारह सफे रंग डाले हैं, लेकिन वात कतई नहीं बनी । शुरु से आखीर तक बोरियत का समां तारी रहता है, गो कि चुस्त फिकरों और लतीफों की भरमार है और दुनिया-जहान के मसायल पर तन्मुरा किया गया है । इसके मुकाबले में चन्द्रगुप्त विद्यालंकार की कहानी 'जिन्दगी की कीमत' अपने आप में एक मुकम्मल कहानी है, उसमें कहानीपन है — पुराने ढंग का, लेकिन पढ़कर सन्तोष तो देती है । मैं कभी उनकी कहानियों का प्रशंसक नहीं रहा, और उनका व्यक्तित्व तो यूँ भी दिलचस्प नहीं है, फिर भी 'जिन्दगी की कीमत' साधारण-तया अच्छी कहानी है, यह कहने से मैं गुरेज नहीं करूँगा । उपेन्द्रनाथ 'अस्क' की तबील कहानी 'भाग और मुस्कान' एक अच्छी कहानी बन जाती, अगर उन्होंने मनो-वैज्ञानिक सत्य के साथ व्यर्थ ही खींचतान न की होती । अगर सत्य से इतना कतराना था तो कहानी ही क्यों लिखी ? प्रो० मल्होत्रा मेहतरानी लल्लन से भला इस्क क्यों नहीं फरमा सकते ? क्या इसलिये कि वह मेहतरानी है । और अगर मान लीजिये कि वे ऊँचे चरित्र के आदमी हैं तो कम से कम लल्लन के इन्सानी जजाबत का एहताराम करके वे उसे जिन्दगी के नरक में से निकालने में मदद तो कर ही सकते थे । क्यों अपनी हमदर्दी के बावजूद वे उसे नरक में घकेल देते हैं ? इसका कोई माकूल जवाब कहानी में नहीं मिलता, इसलिए यह सवाल मन में विक्षेप पैदा करता है । लगता है, हमारे लेखकों की मानववादी भावनाएँ, छूआछूत, जात-पात के पुराने संस्कारों से कहीं कुण्ठित हो जाती हैं । हम अभी तक मनुष्य को मनुष्य के रूप में स्वीकार नहीं करते । उसे हिन्दू, मुसलमान, ईसाई के रूप में ही देखते हैं । और अगर हिन्दू हुआ तो उसे ब्राह्मण, क्षत्री, वैश्य, शूद्र के रूप में । इसलिये पुरानी जहालत और भेदभाव के खिलाफ लिखने का दम तो सबने भरा, लेकिन हमारे प्रतिवाद में भी जात-पात का भेद बना रहा । जब कभी अन्तर्जातीय इश्को-मुहब्बत की दास्तान पेश की जाती है, तो लड़का अमुमन ऊंची जात और ऊँचे खानदान का होता है और लड़की एक नीची जात और नीचे खानदान की । चूँकि समाज इनके प्रणय-वन्धन का विरोध करता है, इसलिए हमारे लेखक सोचते हैं कि इस कथा-वस्तु में कसणा जगाने की पूरी सामग्री मौजूद है । लेकिन वे यह नहीं देखते कि अगर शादी का सवाल न उठाया जाय, तो हमारा समाज ऊंची जात और वर्ग के लड़के का नीची जात की, लड़की से नाजायज ताल्लुक वखूवो जायज समझता है, या कम

मे कम इस दुराचरण को नज्मन्दाब कर जाने को तैयार रहता है। इसलिए सारी के हक की भाग, दरमयल, एक तथ्य को मायता देने की सुधारवादी भाग है। हमारे लेखक इस तथ्य को ही मनवाने पर लगे रहे हैं, सत्य को मनवाने के लिए उगलते कोशिश नहीं की। सत्य क्या है? सत्य यह है कि यह जाति भेद ही गलत है पर-दन्तानी और धर्म रद्द-भ्रमल का धार्मिकताधार है। आखिर हमारे किसी लेखक ने एक भूमी के लडके से ब्राह्मण की लडकी की मोहब्बत का विस्मा क्यों नहीं लिखा? किमो मुसलमान या ईसाई से भी किसी ब्राह्मण की लडकी का इश्क क्यों नहीं दिखाया जाता? जब कि ये सभी हिन्दुमानी हैं और इस देश के ही नागरिक हैं? क्या इसलिए कि हमारा (हिन्दू) समाज इस 'कुविचार' को बर्दाश्त नहीं करेगा?—(जबलपुर हत्याकाण्ड इसका सबूत है) या डर है कि ऐसे लेखक को समाज में बहिष्कृत कर दिया जायगा? लेकिन दोस्तो, सत्य के लिए कुछ तो कुर्बानियाँ देनी पड़ेंगी ही। नहीं तो हिन्दी कहानी 'बस्तु' की दृष्टि से 'बैकवर्ड' बनी रहेगी। हमारे लेखक गिल्फ का चाहे जितना घाड़म्बर रचे और नयेपन के डोल पीटें, विश्व-साहित्य में उसका स्थान नहीं बनेगा। वह 'लोकल' हो बनी रहेगी। जान-मान और ऊँच-नीच का भेद किसी समाज विशेष का सत्य भले ही हो, लेकिन 'मानवता' का सत्य नहीं है। इसलिए कला का भी सत्य नहीं है। कला में भ्रातृ इस भेद भाव को जहाँ प्रच्छन्न स्वीकृति भी देंगे तो वहाँ कला का सत्य खण्डित हो जायगा। इन बातों को धाम तौर पर हमारे कहानीकार हृदयगम नहीं कर पाते बल्कि इन्जियानूरी समाज को मायताएँ बचपन से ही अचेतन मन का संस्कार बन जाती हैं। तो यह बेचारे 'अदक' की ही समस्या नहीं है। रवीन्द्र, गरुड और प्रेमचन्द भी इन संस्कारों से सवथा मुक्त नहीं हो पाये थे, यद्यपि जीवन और समाज के प्रति उनका सचेतन दृष्टि-कोण मानववादी था। फिर भी अब जमाना आ गया है कि सत्य की खातिर बजाय कला को खण्डित करने के, बेहतर है कि लेखक समाज की अमानवीय मान्यताओं को चुनौती दे। प्रतिवाद का स्वर सचमुच क्रान्तिकारी बने, महज सुधारवादी ही बनकर न रह जाय। आखिर इस धर्मनाक स्थिति का बोझ हम लोग कब तक ढोते जायेंगे? लेकिन यह एक लम्बी बहस है, यहाँ पर इगारा कर देना ही काफी है।

अब रामकुमार की कहानी को लीजिये—'एक चेहरा'। पूरे पढ़ जाइए, तिर-पैर का कुछ पता नहीं चलेगा। कोई प्लॉट नहीं है, विचार-बस्तु भी नहीं है, विरदार तो खर है ही नहीं, गाथा यह मुकम्मल नई कहानी है। एक चेहरा—किसका? क्या उस स्त्री का चेहरा जिसका पति मर गया है या जिंदा है? यह नहीं मालूम, या नोमू का चेहरा, जो हमेशा खामोश रहता है और कम्बल आधिर तक नहीं खोलता? अनाद, गुजारिग है कि अगर यह नई कहानी न होकर सिर्फ कहानी होनी, तो या तो उस स्त्री का हमसे निष्ठ ही न होता जो सिर्फ एक भ्रमक दिखाकर गायब हो जाती है

और कथा-वस्तु में जिसका और कोई रोल या असर नहीं है। या फिर उसको कोई माकूल रोल देना पड़ता। इसके अलावा वह नीमू जो हमेशा गुम-सुम और चुप रहता है, कहानी के स्टेज पर किसी न किसी वक्त तो मुँह खोलता ही। किसी ऐसे क्राइसिस के मौके पर, कुछ ऐसे गैर मामूली तरीके से कि पलैट कहानी एकदम उठकर खड़ी हो जाती—खुद उसका कैरेक्टर जी उठता और पढ़ने वाले को भी मसरत हासिल होती। लेकिन हालत यह है कि पढ़कर दिल की घुटन और बढ़ जाती है। यह जो किरदार और कथानक को तर्क करके नई कहानी गढ़ने का स्लोगन दिया जाता है, इससे कहानी को क्या हासिल हुआ? मेरी समझ में नहीं आता। 'बढ़ते आयामों' की बात जाने दीजिए, लगता है कि जितने भी आयाम थे, वे सब गिराकर जमीन हमवार करदी गई है, जिसमें से कंचुए निकल कर चौरस जमीन पर नजर डालते हैं और फिर अपनी वतुल गति से चलना शुरू करते हैं। राह में जो नन्ही कंकड़ियाँ मिलती हैं उनके गिर्द से टेढ़े होकर या ऊपर से रेंगकर निकल जाते हैं और सोचते हैं कि अभिव्यक्ति के नये आयाम उन्होंने खोज निकाले हैं, क्योंकि जिन्दगी में तो सिर्फ लम्बाई-चौड़ाई, ये दो आयाम ही होते हैं। खुदा बख्से इस आयामबाजी से। इस पलैटनेस को आप अभिव्यक्ति के बढ़ते आयाम कहते हैं?

खैर, इस सपाट रेगिस्तान के बाद एक छोटा-सा नखलिस्तान नजर आरहा है,—जहराराय की कहानी है 'आरसी मुस्फ़'। गो कि कहने का अन्दाज पुराना है और कथा-वस्तु भी पुरानी है और कहानी भी महान नहीं है, लेकिन उसमें एक सरसता है, जो सिर्फ वही पैदा कर सकता है, जिसे जवान भी आती है और वयान भी। और पुराने इस्लामी कल्चर के अन्दर इन्सानी रिश्तों में जो कुछ भी रंगीन और सरस है, उससे प्रेम करना भी आता है। लेकिन इस छोटे-से नखलिस्तान में थोड़ी-सी मसरत हासिल करके हम अब कहाँ पागलों और अहमकों की दुनिया में आ पैसे? जी नहीं, यह मिस्टर विजय चौहान की कठपुतलियों का तमाशा है, जो 'एक प्रेम-कहानी' का अपने बचकाने फिल्मी अन्दाज में अभिनय कर रही है। लाहौल विला कूवत! जिन लड़कों को अभी प्रेम का ढाई अक्षर तो दूर, उच्चारण तक नहीं आता, वे ही सबसे आगे बढ़कर प्रेम की कहानी लिखा करते हैं! खैर, 'नई-कहानी' के लिए सूझ-बूझ, समझ, तजुर्बा और नजरिया गैर-जरूरी शर्तें हैं। इन बातों का कोई तकाजा उन पर आयद नहीं होता। फिर जिन्दा किरदार तो होते नहीं, कि इन बातों के लिए इसरार करें। कठपुतलियों को आप जैसा चाहें नाच नचवा सकते हैं। माना कि हिन्दी क्या, हिन्दुस्तान के लेखक आम तौर पर प्रेम या मोहब्बत का मतलब नहीं समझते और जिस प्रेम की बात करते हैं, वह सामन्ती तसव्वुर से ऊँचे दर्जे की चीज नहीं होता। जिसमें औरत सिर्फ जिन्स मानी जाती थी। फिर भी वे इस सर्वोच्च मानवीय भावना का मजाक कब तक उड़ाते जायेंगे? यानी हमारे लेखक,—खास तौर पर नये कहानीकार,

जिमका नमूना ये हज़रत हैं, वन तक इंसान बनने से इन्कार करने रहेंगे ? अब तक उनकी समझ में यह नहीं आया, कि मोहब्बत का ज़बदा बच्चा का खेल नहीं है, कि एक लड़का को देखा और भी जान में पिटा होगा। लेकिन उनकी धोर में जरा सी भी लापरवाही पाकर फिल्मी अदाज़ में कुछ रोप-धोये, कुछ गीत गाये, कुछ गराव पी, कुछ पागलपन का दाग रचा और जब वह लड़की मिलने आयी तो उसमें कल्पित सलब किये खरै ही उन्हें वेवफा समझ कर चलने जन। यह प्रेम-कहानी नहीं, प्रेम-कहानी की पैरोडी है—बौन जाने विजय चौहान ने पैरोडी ही लिखी हो ? खैर, जा भी हो, इनकी लचर और बचकानी चीज़ है कि मजा किरकिरी होगया। एक बात पढ़कर तो मुझे लेखक की दिमागी कमसिनी और अधकचरेपन पर गुस्सा और खरम भी आया। कहानी में प्रेमी महाशय अविनाशचन्द्र अपने राजर्दा गोपाल से फरमाते हैं, 'मुनो, एक प्रेमी होता है और उसकी एक प्रेमिका। वैसे आदमी के पास धन और समय अधिक हा तो एक से अधिक भी प्रेमिकाएँ हा सकती हैं।' याद रहे कि यह अल्फाज़ उम बक्त कहे गये हैं, जब अविनाशचन्द्र के दिन में गोपा के प्रति प्रेम का समन्दर हिलोर् माद रहा है। ये अल्फाज़ अगर हँसी-मजाक में कहे जायें तो भी निम्न स्तर की मामूली ज़हूनियत का ही सबूत समझा जाना चाहिए। धन और समय वाले बिनासी एक से अधिक 'प्रेमिका' नहीं, रखेलें रखते हैं। एक बिनासी औरत के पास भी धन और समय हो तो एक से अधिक पुरुषों को रखेल रख सकती है। लेकिन यह अविचार है। प्रेम नहीं। प्रेम एक Exclusive चीज़ है। प्रेमी अपनी प्रेमिका में ही जीवन की सर्वोच्च सार्थकता और प्राप्ति महसूस करता है। यही स्थिति एक प्रेमिका के मन की भी होती है। जिनकी आत्मा इस उच्च मानवीय स्तर तक नहीं उठ सकी, उन्हें अविवर्तित और अर्ध-संस्कृत मानव ही कहना चाहिये। प्रेम के प्रश्न पर यह अविकसित और अर्ध-संस्कृत दृष्टिकोण अक्सर हमारी कहानियाँ में व्यक्त होता रहता है, नई कहानियों में ता खास तौर पर। यह निन्दनीय है। क्या कह मेरी दृष्टि इन बातों पर जाती है, बोरे अन्ध-चमत्कार पर नहीं।

लेकिन साथ में चार-पाँच कहानियाँ थोप्ट निकल आती हैं, यह हमारे साहित्य की सबसे बड़ी उपलब्धि है। यह हिन्दी-कहानी के विकास की गारंटी है। यह मजबूत काफी तबीन होगया है। मैं जानबूझकर हिन्दी-उर्दू मिली जुबान में लिखा है, ताकि इसे भी अभिव्यक्ति के बड़ने आयास का नमूना समझ लिया जाय। हालाँकि बिना सोच-समझे भी जो बातें लिखवा गया हूँ, वे बिलकुल बेमानी नहीं बन सकीं, इसका मुझे अपसोप है। नहीं तो शायद 'नये आलोचकों' की पति में मुझे भी खड़ा होने की घण्ट मल जाती।

हमारी ममता और समवेदना का आलोक

लक्ष्मीनारायण लाल

नयी कहानी को मैं आदि से अन्त तक कहानी मानता हूँ। ऐसी कहानी, जिसका रक्त, मांस, श्वास, प्राण और आत्मा हमारे जीवन, जगत और अपनी मानव प्रकृति से प्राप्त है। आप कहेंगे यही तत्व तो प्रेमचन्द की कहानियों में था, जिसके ऊपर उन्होंने क्रमशः आदर्शवाद, फिर आदर्शोन्मुख यथार्थवाद और अंत में यथार्थवाद की प्रतिष्ठा की थी। ठीक ही है।

फिर यह नयी कहानी 'नयी' किस दशा और दिशा में है ? 'नयी' का अर्थ फिर क्या है इस प्रसंग में ?

मैं स्पष्ट स्वीकार कर लूँ—इस 'नयी' का आशय आजकल के प्रसंग में मैं नहीं जानता। यूँ मैं अपने आलोचक के स्तर से इस 'नयी' की व्याख्या और इस पर परिसंवाद के सिलसिले में खूब इधर की हाँक सकता हूँ। पर ईमानदारी की बात यह है कि मैं इस 'नयी' को आज के संदर्भ में साफ साफ नहीं जानता।

मैंने विशेषकर इस नयी कहानियों के ही काल में अपनी कहानियाँ लिखनी शुरू की हैं। पर मैं अपनी सारी कहानियों को मूलतः 'कहानी' ही मानना चाहूँगा और मानता हूँ। आप लोग उन्हें 'नयी कहानियाँ' कहें—आपका शौक मेरे सिर माथे। पर मैं आपको यह याद दिला दूँ कि हर अच्छी कहानी सदा नयी कहानी है।

तो अच्छी कहानी क्या है ?

वही सनातन की परिभाषा—जो हृदय को अपने एकान्त प्रभाव से स्पर्श करे। जो आपकी सहज संवेदना जगाये। अपने आप में जो आपको आत्मसात कर ले जाय—ऐसा आत्मसात कि चेतना प्रबुद्ध हो जाय, प्राण जग जाय। जीवन की कसूर में कर्म और उत्साह का नया बीज अंकुरित हो उठे।

श्रेष्ठ कहानी के इस सत्य को चाहे वह प्रेमचन्द-टैंगोर काल की हो, चाहे अज्ञेय और यशपाल के काल की, चाहे आज की (नयी) या भविष्य की—इस अवाध धारा

को सहमा 'नयी' में वाँधने का प्रयत्न कहानी की शानतिनता की अवज्ञा करना है, और अपने को हम मंती धारा से अलग हटाना है।

नयी की स्वाभाविक स्थिति है पुरानी। यह पुरानी अथवा पुराना क्या है? इसमें दो सग्नियाँ निक्कली हैं। प्रथम, आन से घाट दस साल पूर्व लिखने वाले हमारे प्रतिष्ठित कहानी-कार जम अज्ञेय, जैनन्द्र और यशपाल आदि हमसे इतने पुराने हो गये। और दूसरी सग्नित यह कि यह जा आजकल का 'नया' है, यह बकन अभी प्रयोग मात्र है, असली कहानियाँ तो दस नय दौर के बाद आएँगी।

व्यक्तिगत रूप से मैं इन दोनों सग्नियों और स्थितियों से पूरित अमहमत हूँ। इनका जन्म अपने आप पर से अविश्वाम की दगा में होता है—रेमा में सोचना हूँ।

जो मुन्दर-महत् अभी बीता है, यदि हमारे लिए वह इस कदर पुराना पड़ता है तो हम खूब नये हैं। और उस दूसरी सग्नित के प्रति मैं स्पष्ट कहूँ—मैं कहानी लिखना हूँ, प्रयोग नहीं करता। मैं जा आज कहानियाँ लिख रहा हूँ, वे सब मेरे लिये उतनी ही अमली, मूल्यवान कहानियाँ हैं जितनी कि भविष्य में लिखूँगा या लिखना चाहूँगा।

अब आपके परिसवाद के सिलसिले में कुछ प्रश्नों के मेरे उत्तर। आपने पूछा है कि नयी कहानी का स्वरूप क्या है? उसका सिल्प-मौन्द्य हो क्या उसे पुरानी कहानी से भिन्न रूप दिये है।

वर्तमान का स्वरूप हमारे महत्वपूर्ण मन का विकसित रूप है। मैं इस विकास का श्रेय केवल सिल्प-मौन्द्य को न देकर भाव-मौन्द्य को देता हूँ जो हमारे जीवन का सच्चा प्रतिनिधित्व करता है। इसमें सिल्प का श्रेय केवल सिल्प के ही स्तर का है, शेष उसमें हमारा पल पल विकसित जीवन है, भाव है, अनुभूति और सहानुभूति है। शायद तभी आज की कहानी (मैं इसमें नयी नहीं जानता—नयी के नाम पर इतनी अथहीन निष्प्राण कहानियाँ आजकल लिखी जा रही हैं कि उनमें इस स्थापना का दूर दूर तक कोई सरोकार नहीं है।) स्तरी माहित्यिक विधाया में (जहाँ तक अनन्त ठक। द्वारा रम ग्रहण का उदाहरण है) सवप्रिय हो रही है। इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है कि हिन्दी में विगुद्ध कहानी पत्रिका के क्षेत्र में बरौब आधे दर्जन अच्छी कहानी पत्रिका का अभूतपूर्व प्रकाशन।

आपका अन्तिम प्रश्न मुझे अत्यन्त आकर्षित कर रहा है कि मैं भट्ट इसका उत्तर दूँ। आप का प्रश्न है कि—'क्या नयी कहानी किसी असन्तुष्ट आत्मा की तरह भटकती हुई नहीं लगती, जो अभिव्यक्ति की दिशा में चैन हो न पा रही हो?'

बेहत् रमाटिक प्रश्न है। इस प्रश्न को पढ़ने ही सहमा कृष्णा सोवती की कहानी 'बादला के घेरे' और निमल वर्मा की 'परिदे' कहानी याद आती है।

और जब इस प्रश्न का उत्तर सोचने लगता हूँ तो गत पाँच छः वर्षों से अब तक ग्रीव वीसियों अच्छी श्रेष्ठ कहानियाँ मेरे सामने आ खड़ी हुई हैं। ये कहानियाँ मुझसे ज़हती हैं कि हम असन्तुष्ट आत्मा की तरह नहीं, दुखी आत्मा की तरह हैं। हममें शकन नहीं है, हममें करुणा और गहरी सहानुभूति है, उस सारे जीवन के लिए जो आज तक बन्दी है, अछूता है, जिसका आज तक कोई न्याय ही नहीं। हममें इसके लिए शकन नहीं है, दृढ़ निश्चय है कि हमारी ममता और समवेदना की शिपिंगला का आलोक अन्धकार के हर छोर तक पहुँचेगा। क्योंकि प्रकाश के भागी अब हैं—एक समाने। रही अभिव्यक्ति की दिशा में चैन पाने की बात! सो यह सत्य है कि कलाकार में जब तक सृजन शक्ति रहती है, उसे कहाँ चैन! पर मैं यह भी अनुभव करता हूँ कि कृतिकार की हर अभिव्यक्ति प्रक्रिया उमे चैन देती है। अभिव्यक्ति के बाद वह फिर छिन जाय यह दूसरी बात है। शायद यह चैन अन्वेषण और उसका वह आलोकमय पथ ही (सृजन के कारण) हर कृति कलाकार का व्यक्तित्व ही है। यह उसका सौभाग्य है अथवा दुर्भाग्य, यह उसकी शकन है अथवा निश्चय, यह उसका असन्तोष है या प्रकृति—यह सारा प्रश्न कलाकार की अपनी-अपनी आन्तरिकता से सम्बन्धित है जैसा जिसका सृजन स्तर हो!

• •

एकरसता टूटे और बेकलों और बढ़े

देवीशंकर अवस्थी

आप लोग कहानी पर चीतरफा से विचार करना चाहते हैं। बात अच्छी ही नहीं लगती, बल्कि हिन्दी के क्षेत्र में अतिरिक्त जागरूकता का प्रमाण देती है। हिन्दी में 'कहानी' पत्रिका ने 'कहानी-विचार' की परम्परा चलायी, तब से भिन्न-भिन्न पत्र-पत्रिकाओं एवं अन्य माध्यमों द्वारा 'नयी कहानी' या कहानी मात्र का लेखा-जोखा लेने का प्रयास किया गया है। इस सम्बन्ध में स्मरणीय यह है कि अत्यन्त समृद्ध एवं जागरूक समीक्षा वाले साहित्यों में भी कहानी पर चर्चा बहुत कम होती है, अतः हिन्दी में चर्चा का यह आधिक्य, जहाँ एक ओर प्रबुद्ध होते हुए लेखक-पाठक-वर्ग की सम्भावना व्यक्त करता है, वहीं इससे यह भी भासित होता है कि समसामयिक कहानी में कुछ ऐसा अवश्य है, जो नया है, पढ़ने वाले को कोंचता या मोहता है और उसे विवश करता है कि इस नये को सम्हालने या तोलने का उपक्रम करे। यही पर इन विविध चर्चाओं में उभरने वाले दोनों पक्ष मुझे याद आते

हैं। एक बार तो कहानी का अत्यंत आधुनिक, समृद्ध, हिन्दी के अथवा साहित्य-रूपों में सबसे ज्यादा सफल एवं विविधी कहा जाता है, एक दूसरी ओर आलोचकों के ऐसे भी फतवे हैं जो बताते हैं कि हिन्दी-कहानी में आधुनिकता का बोध नहीं है या वैसे प्रयोग बहुत कम हुए हैं (वे कहानी की विधा को भी कभी-कभी इस 'बोध' के लिये अक्षम मानते हैं।) या कि 'उसका केवल 'स्वभाव' बदला मानते हैं 'चरित्र' नहीं। एक ओर आप अपने पहले ही मवाल में पूछते हैं, 'उसका शिल्प-सौन्दर्य ही क्या उसे पुरानी कहानी में भिन्न रूप दिये है?' दूसरी ओर अक्सर यह कहा गया है कि नयी कहानी में शिल्प-सम्बन्धी प्रयोग कम हुए हैं। कुछ लोगों ने शिल्प-सम्बन्धी इन प्रयोगों की कमी को 'कहानी' का परम्परा-सम्बन्धी दायित्व माना है। एक कहानीकार आलोचक (डा० लाल) ने एक बार बताया कि 'नई कविता' के समान 'नयी कहानी' कोई परम्परा भ्रष्ट आन्दोलन नहीं है, कि हाल में हमारे कथाकार आलोचक (राजेन्द्र यादव) का कहना है कि 'इस दशक की कहानी के सामने तिरस्कार या विकास के लिये कोई परम्परा नहीं थी।' फिर ग्राम-कथा, नगर-कथा, कस्बा-कथा, आचलिक-कथा अथवा शिल्पवादी कहानी, विषय वस्तु प्रधान कहानी आदि नाना प्रकार के परस्पर विरोधी मान लिये जाने वाले स्तर साज निवाले गये हैं। परस्पर विरोधी मन्त्र्यों की सूची को और आगे बढ़ाया जा सकता है। पर यहाँ पर उद्दिष्ट इतना ही है कि समस्या की जटिलता की ओर गंभीर किया जाय। समस्या यही कि 'नयी कहानी का स्वरूप क्या है?' कहीं ऐसा ना नहीं है कि ये जो परस्पर विरोधी भी दिखने वाली बातें हैं, ये विरोधी न होकर विभिन्न पटल हैं, जो बहुत नजदीक से देखे जाने के कारण या तो स्पष्ट नहीं हैं या आँखा से ओझल हैं—फलतः विरोधी भी हैं। बात और अधिक साफ करने कही जाय तो ठीक रहे। विभिन्न क्षेत्रों में सामग्री चुनने के आधार पर अलग-अलग बाड़े बना देने के स्थान पर यह कहना क्या ठीक न होगा कि गाँव, गहर, कस्बा, ईसाई, मुसलमान या आदिवासी, रेन्सरो, पहाड़ या धर्मशाला आदि में जो आज विदगी की लड़ी (या सुप्ती), नौरस्ता, या सरयता बदली हुई चित्तवृत्ति, भिन्न प्रकार के दबाव में पड़ बढ़ते हुए मध्य करते हुए प्राणी या परिस्थितियाँ, जो भी हैं वे सभी नयी कहानी के अन्तर्गत हैं। बायद नयी कहानी में यह पट्टाना गया है कि एक क्षण भी कहानी है और एक समूचा वातावरण भी। अथवा यह कि एक समूचे वातावरण के भीतर एक व्यक्ति, घटना, परिस्थिति या क्षण एक विशेष दृष्टि में कौष सकता है, जैसे कि कमरेदार की 'नीली भील'। कभी कभी कोई एक नगण्य ची वस्तु मन में कितनी प्रतिनिध्याएँ अनायास जगा जाती है और वे एक कहानी बना जाती हैं—उदाहरणार्थ अजितकुमार की 'भुकी गरदन वाला उँट।' प्रेम पर अनखिल कहानियाँ लिखी गई हैं। पर प्रेम अब भी समाज के जटिल सम्बन्धों के कारण ऐसे जेबों में दबता या उभरता है, जो गया लगता है, अनवशत प्रतीत होता है। प्रेम

और परिवार पर उपा-प्रियंवदा या मन्तू भण्डारी अथवा राजेन्द्र यादव की कितनी ही कहानियाँ मिल जायेंगी। कभी-कभी यह भी आरोप लगाया जाता है कि कोई-कोई लेखक एकाध पात्रों को मॉडल (चित्रकार की भाँति) बनाकर उन्हें ही दुहराया करते हैं। पर मुझे यह बात अनुचित नहीं लगती। मॉडल की अनन्त संभावनाएँ हो सकती हैं एवं विपुल कलाकारों ने उनको उजागर किया है। राजेन्द्र यादव में मुझे अवसर लगा है कि एक मॉडल को वे विभिन्न परिस्थितियों (कहानी और उपन्यास दोनों में ही) में रखकर उस पात्र को 'चरित्रता' प्रदान कर रहे हैं। नये-नये क्षेत्र खोजने के बजाय एक क्षेत्र को नये कोण में स्थापित करवा अधिक कलात्मक सामर्थ्य की मांग करता है।

हिन्दी समीक्षा का एक विचित्र दुराग्रहवादी द्वैत वर्तमान कहानी-चर्चा में भी चल रहा है और वह आपके प्रथम प्रश्न में भी व्यंजित है। यह द्वैत है, विषय वस्तु और शिल्प कुछ अलग-अलग चीजें हैं। 'रामकुमार' द्वारा आधुनिक जीवन की गहरी उदासी (या बोरडम) का चित्रण जाहिर है कि 'रेणु' के उस शिल्प से भिन्न होगा, जिसमें कि गाँव के बदलते हुए सम्बन्धों का चित्रण किया होगा या कि ओंकारनाथ श्रीवास्तव की 'काल सुन्दरी' के उस वातावरण का शिल्प भिन्न होगा, जिसमें कस्बे की एक उपेक्षित गली को जीवित करने का प्रयास किया गया है। कहानी ने अपने शिल्प में इस बीच में विभिन्न साहित्य रूपों एवं कलाओं से भी तत्त्व ग्रहण किये हैं, पर इतना अवश्य है कि 'कथा तत्त्व' तथा 'रंजकता' एवं अपेक्षाकृत बहुजनग्राह्यता का जो आन्तरिक गुण या तत्त्व कहानी में होता है, वह उसे शिल्पगत प्रयोग की वैसे छूट नहीं देता, जैसी कि कविता के क्षेत्र में सम्भव है।

इसी प्रसंग में एक और रोचक तथ्य मुझको महसूस होता है। इधर पिछले दो वर्षों में हिन्दी-कहानी के क्षेत्र में वासीपन लगने लगा है। लगता है कि पुराने फामूले दुहराये जाने लगे हैं। उदारहरण लें, सद्यः-प्रकाशित अमरकान्त की कहानी 'मूस'। यह कहानी वैसे अत्यन्त रोचक और सशक्त है तथा अत्यन्त कठण-उद्देलक भी, पर कहानी की परम्परा में यह उसी प्रवृत्ति के अन्तर्गत है, जिसमें कि उपेक्षित या विचित्र चरित्रों को शोध-शोध कर लाया गया है। विन्दा महाराज, हंसा जाई अकेला, काल सुन्दरी (नागर जी के 'बूंद और समुद्र' की ताई) जैसी कहानियाँ इसके पहले ऐसे ही उपेक्षितों को लाई हैं। मैं यह नहीं कहता कि ऐसे प्रयास न हों, पर यह अवश्य है कि इनमें प्रवृत्तिगत नयापन नहीं है। ऐसे ही कहानी पत्रिकाओं में प्रकाशित होने वाली दर्जनों कहानियाँ पढ़िए और लगेगा कि इन्हें पहले कहीं पढ़ चुके हैं। मुझे लगता है कि नयी कहानी असन्तुष्ट आत्मा की तरह चाहे न भटक रही हो, पर आधुनिक जीवन के गहरे दबाव में पाठक अवश्य बड़ी जल्दी असन्तुष्ट हो उठता है और वह एकरसता का अनुभव करने लगता है। जागरूकता का लक्षण हिन्दी कहानी

में पूरी तरह नयी माला जायगा, जब हम एकरगना को तोड़ने का प्रयास भी साथ-साथ होता चले। आपके अन्तःप्रान्तों के उत्तर में अत्यन्त सशय में देना चाहूंगा। सम्भाव-ताओं के बारे में भविष्यवाणियों माहिर क संत में न की जानी चाहिये और यह भी किसी एक विधा को लेकर। हम केवल इतना कह सकते हैं कि आज की प्रबुद्ध स्थिति में कहानी अधिक मनुष्यता के दृष्टि से हमारे ध्यान को, तेजी से बदलती स्थिति में एक सवेदनाओं को अब उगते हुए मनुष्य को अपने माध्यम में व्यञ्जित करेगी या कि अपने माध्यम में समझने का मोका देगी। यही इसकी साधकता होगी।

आपके तीसरे प्रश्न का उत्तर है कि अमृतपूर्व मुझे नहीं लगती। क्यों? इसलिये कि जो नये जीवन की अमृतपूर्व के आश्चर्य में स्तब्ध होकर लेने के बजाय स्वभाविक रूप में स्वीकारना चाहता है, उसके लिये 'नयी कहानी' या 'नयी कविता' अमृतपूर्व न होकर जीवन की सहाय धर्मों व्यञ्जनाएँ हैं और वे नयी होकर भी हमारी परिचित हैं, बदली हुई होने पर भी हमारे अन्तः में निवृत्त हैं।

जहाँ तक सवप्रियता का प्रश्न है—कहानी सदैव सर्वाधिक प्रिय रही है। अब नयी कहानी सवप्रिय बनी रह कर कोई नया लक्ष्योध न करके पुनः उत्तरदायित्व का ही निर्वाह कर रही है।

आपका अन्तिम प्रश्न भी मुझे कहानी की अनिश्चित स्फूर्ति देता लगता है। पहली बात तो यह कि स्वयं मनुष्य सदैव में अमृतपुत्र रहा है। उसने अपने को अभिव्यक्त करने के लिये क्या-क्या नहीं किया या कहा? फिर आधुनिकता के बोध को ग्रहण करने वाला मनुष्य, अथवा वेग वाली परिवर्तनता की छाया में चलने वाला व्यक्तित्व, तो अपने प्रत्येक क्षण को अभिव्यक्त करने के लिए सलायित हो उठा है। कहानी की अभिव्यक्ति-आतुरता मनुष्य की उसी स्वभाव की ही प्रकाशिका है। मैं तो यह कहूँगा कि ज्यादातर कहानी हमारे अन्तः के निकट आती, त्यो-त्या वह आतुरता, यह बेवसी और बढ़ेगी। उसका बदला हो शुभ लक्षण है।

हिन्दी कहानी की दिशा

नित्यानन्द तिवारी

आज की हिन्दी कहानी की चर्चा करते समय साधारणतः दो प्रकार की बातों की जाती हैं; यह कि हिन्दी-कहानी अज्ञेय-जैनेन्द्र से आगे नहीं बढ़ी है (दृष्टि की गहराई के रूप में); यह कि हिन्दी कहानी पहले जो कुछ लिखा गया है उसका पुनः प्रस्तुतीकरण है, डिस्टाण्ड है, विदेशी लेखकों का अनुसरण है, शिल्प-चमत्कार है; या फिर यह कि हिन्दी कहानी 'नयी कविता' की भाँति ही नयी नहीं है। वरन् 'कविता' में अभी वैसे स्थिति नहीं आई है। इन दो अतियों से बचकर भी बातें हुई हैं, किन्तु एक पारम्परिक शृंखला में रखकर इन्हें सोचने समझने और मूल्यांकन करने की बात एक तटस्थ द्रष्टा के रूप में कम हुई है और यदि हुई भी है तो उस ऐतिहासिक नवीनता का कंजरीट रूप क्या है? कहानी में वह किस रूप में प्रतिफलित हुई है? इन बातों पर स्पष्ट विचार नहीं हुआ है। रूचि संस्कार सापेक्ष होता और संस्कार की जड़ें परम्परा में बड़ी गहरी होती हैं। लेखकों की अपनी रूचि (निस्संदेह परिष्कृत) ही विभिन्न अनुभूतियों में विविधता और पृथकता लाती है। और यह विविधता ही बाद में एक व्यापक इकाई में प्रवृत्ति का रूप धारण करती है, जो ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में संप्रक्त नवीनता का वाहक होती है। वस्तुतः ऐतिहासिक शृंखला में अच्छे-बुरे, श्रेष्ठ-अश्रेष्ठ का प्रश्न प्रायः नहीं उठा करता, वह अपनी अविच्छिन्नता में विकसित होती रहती है। उस शृंखला में साहित्य का कितना भाग जीवित रहता है, वह इस बात पर निर्भर करता है कि उसके द्वारा चित्रित वर्तमान कितने रूप में भविष्य में जी सकता है। अतएव वर्तमान यथार्थ की भीड़ में उस, अविच्छिन्न जीवन्तता को ढूँढ़ निकालना साहित्यकार के लिए सबसे बड़ी बात है। यह 'अविच्छिन्न जीवन्तता' परिवर्तित सन्दर्भों में विकसित होती चलती है।

प्रेमचन्द से लेकर आज के नवीनतम कहानीकारों तक इस दृष्टि से विचार करने पर कुछ बातें स्पष्ट होती हैं। प्रेमचन्द की व्यापक सहानुभूति समाज के हर व्यक्ति के लिए थी। यदि जमींदार द्वारा पीड़ित उस किसान को वे अपनी सहानुभूति दे रहे हैं, तो वही उस जमींदार की भी पीड़ा समझ रहे हैं उसकी भी विवशता से उनकी सहानुभूति है इन सबके प्रति एक अभिभूत करुणा-उपजाना ही प्रेमचन्द का उद्देश्य था। या यदि इससे आगे भी बढ़ते हैं तो एक शार्टकट रास्ते से सुधार की बात करते हैं। कारण यह है कि प्रेमचन्द या उस समय अन्य साहित्यकारों की दृष्टि में

परिवर्तन नहीं हुआ था। वे समाज के सामाजिक की अनुभव कर, अपनी सहानुभूति देकर चित्रित कर देने थे। उनकी दृष्टि का संस्कार पुराना ही था, भले ही उनमें बाह्य परिवर्तन हुए हों। किन्तु उस अभिभूत बदला में धीरे-धीरे एक दृष्टि विकसित हो रही थी। हमें भी ऐतिहासिक प्रेक्ष में ही समझा जा सका है। बाद में स्पष्ट रूप उभर कर सामने आया। साधारणतया जब इस दृष्टि की बात की जाती है तो इस बात पर ध्यान रखना अत्यन्त आवश्यक है कि दृष्टि एक ऐतिहासिक मार्ग है, जो काल सापेक्ष है और वह मार्ग ऐतिहासिक प्रक्रिया (Historical process) में विकसित होता चलता है। किन्तु होता ऐसा है कि वह ऐतिहासिक प्रक्रिया जारी रहती है, लेकिन कभी-कभी इधर-उधर भटकना भी आ जाता है। यह इसलिए कि आदमी के पास जब नये डोम आधार नहीं रहते, तो वह उब जाता है और कहीं गलती न पाकर स्थिति को पकड़ने पर टिक जाता है, अथवा किसी तात्कालिक मतवाद-विशेष का आग्रह लेकर उस स्थिति में अपने सम्बन्ध व्यवस्थित करना चाहता है। प्रेमचन्द ने बाद के लेखकों को रायदा कुछ ऐसी ही स्थिति का सामना करना मना। यह ठीक है कि जैन, यशपाल, परक, प्रेमचन्द से आग्रह बढ़कर मूर्ख और गहनतर भावों की ओर गये, लेकिन इन सबके पास अपने-अपने चौखटे थे, रायदा इसलिए कि यदि वे इसका सहारा न लेते, तो अपने को दिशा-विहीन पाते। यह उनके आत्मविश्वास की कमी थी, दृष्टि का भ्रमलापन या भ्रम सपना है, प्रत्यक्ष जीवन पर उनकी आस्था कम थी। फलतः किसी ने स्याकथित वैचारिकता से अपनी सम्भ्रमिता स्थापित की और किसी ने दर्शन विधि से अपने को जोड़ कर वास्तविक जीवन की अनुभूतियों के साथ धोखा दिया, किसी ने मनोविज्ञान का आश्रय लेकर आत्मव्याख्या की मूर्ख और जटिल हमारा सटी की। लेकिन मेरे कहने का मतलब यह नहीं है कि इनमें अनुभूति को सच्चाई थी ही नहीं। थी लेकिन अपनी सम्पूर्णता में सही दिशा में बढ़ने के बजाय वे वहीं न कहीं अपने को चिपकाये रहे। 'अज्ञेय' ने अपने को किसी मतवाद - विशेष से समुक्त न कर, जो जैसा लगा, वैसे सीधे जीवन की अनुभूति प्राप्त की। उनकी अनुभूति और अभिव्यक्ति में बहुत सच्चाई है। यहाँ 'रोज' कहानी की चर्चा की जा सकती है। 'रोज' में अभिभूत कर देने वाली गहरी उदासी है, जो निःस्मरह जीवन की गहरी यथार्थता है और उसका वणन बहुत ही फोटोग्राफिक है। किन्तु वह एक स्थिति-विशेष का स्वीकार मात्र है, इससे अधिक कुछ नहीं। यथार्थ उसका वणन बहुत ही फोटोग्राफिक स्थिति को पकड़ लेता और उसका स्वीकार बड़ी चीज है, लेकिन साहिकार के लिए उससे भी बड़ी चीज है, उस वर्तमान यथार्थ का पीछित मर्म, जो अविच्छिन्न जीवन्तता से उसे जोड़ता है और साथ वही उसका साध्य कथ्य भी हुआ करता है, जिसके अभाव में पञ्चीकारी और नये सिल्व प्रयोग की प्रधानता स्वाभाविक है।

इसके बाद का कुछ काल दिशा-निर्धारण की तैयारी का है। इसलिए कि इस बीच जो कहानियाँ लिखी गई—सस्ती, सामाजिक और रोमांटिक—वे विकृत रूचि को सन्तुष्ट कर रही थीं, और उसकी प्रतिक्रिया आवश्यक थी। उस प्रतिक्रिया की वह भूमिका थी। फिर आज एक असें बाद कहानी में नयी सम्भावनाएं और नयी संवेदनाएं जीवन के नाना स्तर, नये संदर्भ, नयी कलात्मकता के साथ व्यक्त हुए। उसमें एक ताजगी और एक जीवन्तता का आभास हुआ। बात यह हुई कि पहली बार यहाँ आदमी अपनी बदली दृष्टि और संदर्भ के प्रति सचेत हुआ। पहले के लेखक भी असंमंजस्य का अनुभव करते थे, किन्तु न तो वे दृष्टि के ही प्रति सचेत थे और न संदर्भ के ही प्रति। 'रोज' के बारे में कहा गया है कि वह एक स्थिति-विशेष का स्वीकार मात्र थी। पहली बार असंगति और असामंजस्यपूर्ण जीवन की एक विशेष घटना की अनुभूति इस ढंग से चित्रित की गई। यहाँ एक बात स्पष्ट करना आवश्यक है कि जीवन की समग्र छवियाँ, दृश्यों और कार्यों को देखने, समझने और व्याख्या करने का हमारा दृष्टिकोण सामान्य से विशेष की ओर आने की अपेक्षा, विशेष के सामान्य की ओर होना था। इसके मूल में सीधा वैज्ञानिक प्रभाव है जिसने एक-एक चीज का निरीक्षण करता है, वर्गीकरण करता है और उनकी विशेषताएं बतलाकर एक सामान्य नियम पर पहुँचता है। ठीक इसी प्रकार आज का कहानीकार, छोटी से छोटी मानवीय क्रियाओं को पूरी शक्ति से अपनी रचनात्मक प्रक्रिया में अनुभव करता है और उस छोटी से छोटी छवि या दृश्य में वह सामान्य अविच्छिन्न जीवन्तता का मर्म पकड़ कर अभिव्यक्ति देता है, जो वर्तमान को भूत और भविष्य की इकाई में जोड़ता है। वही सामान्य मर्म यदि कहानीकार से छूट जाय, तो वर्तमान का खंडित चित्र होकर रह जायगा। इसी संदर्भ में श्री लक्ष्मीकान्त वर्मा द्वारा उठाए गए कुछ प्रश्न (राष्ट्रवाणी में) विचारणीय हैं। उनका कहना है कि "अनुभूति की नवीनता के होते हुए भी वह कौनसे तत्त्व हैं, जो नई कहानी के सम्भाव्य रूप को पूर्णतः विकसित होने के मार्ग में बाधक सिद्ध होते हैं, और जिनके कारण आज का कथा साहित्य समग्र सम्भावनाओं के बावजूद उसे ग्रहण करने में असफल सिद्ध हो रहा है।" उनके और भी प्रश्न हैं जो मूलतः इसी प्रश्न से सम्बद्ध हैं। आज की सब कहानियों को देखते हुए इसमें औचित्य है। इसलिए कि बहुत सी कहानियाँ केवल स्थिति विशेष के प्रति एक गहरी उदासी और एक करुणा उत्पन्न करके रह जाती हैं। उसमें क्रियात्मकता नहीं रहती। मनुष्य इतना वेबस तो नहीं है कि वह विश्व ही बना रहेगा। इस गहरी उदासी और करुणा के चित्रण में निश्चय ही अनुभूतियाँ नयी और विविध हैं, उनका शिल्प भी बहुत नया और आकर्षक है, किन्तु यदि वह अविच्छिन्न जीवन्तता का तत्त्व छूट गया, तो सब कुछ खंडित चित्र है, सब कुछ वर्तमान यथार्थ का जड़ स्पंदनहीन चित्रण है। वस्तुतः इस अर्थ में अधिक कहानियाँ 'रोज' से आगे नहीं बढ़ी हैं और यदि

इसी कारण उन पर शिल्प के आरोप लगाए जाने लगे, तो यह सही नहीं है, यह बिल्कुल सम्भव है। फिर "क्या विद्वत् शक्ति के कारण मानव-आत्मा का प्रवाह रुक सकता है?" वस्तुतः ऐतिहासिक प्रक्रिया में प्रवाह रुकता नहीं है, कुछ देर अवरोधित हो कर घीमा हो जाता है और इतिहास की शक्ति दबड़ो हाने लगती है, और एकाएक वह धक्का देकर अवरोध से आगे बढ़ जाती है। फलतः हम ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में कहानियों पर विचार करके से स्पष्ट होगा कि कहानियों में विविध अनुभूतियाँ, विविध संवेदनाएँ और विविध मानवीय मूल-द्रुम एक ही स्तर के नहीं हैं। उनकी पुष्टि में गहराई भी आई है और विस्तार भी। यह बात उन कहानियों के आधार पर कही जा सकती है जो इस परिवर्तित सदर्भ में हम जीवन्तता को, मम को, जो केवल उस वर्तमान का ही नहीं है, पकड़ कर व्यक्त कर सकी है।

आज की कहानियों में परिवेश-बोध की अनुपातना की विकसित योजना बहुत महत्व की वस्तु है। इसकी सही पकड़ न होने से भावनाएँ हो जाया करती हैं। इस विचाराव, इस भटकन और इन अमनुजित मानवीय सम्बन्धों में हटकर आज के कहानीकार को न तो दृष्टि ही मिल सकती है और न दृश्य ही। इसलिए कहानीकार अपने चारों ओर फैल वातावरण को अभिव्यक्ति देना है। लेकिन अगर कहीं उस वातावरण की अभिव्यक्ति में केवल वातावरण ही रह गया तो कहानीकार असफल हो जाता है। इसलिए कि जीवन के अविच्छिन्न प्रवाह का काट कर वह असल एक टुकड़े के रूप में रख देता है। उसकी जगमगाहट कुछ देर तक रह पाती है और फिर बाद में वह निर्जीव शिल्प हो केवल बच रहता है, जो अपेक्षाकृत गीण है। हम ह्रासो-मुख (Decayed Civilization) सभ्यता की यथार्थ कटुता को स्वीकार कर जीवन संतुलन स्थापन का तीखा दर्द आज की कहानियों में चित्रित हुआ है, जिसे भूलाना साथ ही और से आस भूँदना है। युग के केंसर को पहचान कर आज की कहानी उसके लिए अत्यन्त-चेतना (सामाजिक पैरे मे) की औपधि देती है। आ-मन्वेतना, इस अर्थ में उस सक्रियता से सम्बद्ध है, जो अपनी यथार्थ तिकत स्थिति को पहचान कर उससे उबरने का प्रयत्न करती है। कई कहानियाँ उदाहृत की जा सकती हैं, जिनमें यह सक्रियता, यह दर्द बड़े व्यापक रूप में व्यक्त हुआ है। यह अवश्य है कि वैसे कहानियों की संख्या थोड़ी है।

आज आदमी के सामने सबसे बड़ा व्यर्थ यह है कि न तो वह किसी का बन सका है और न किसी को अपना बना सका है। व्यक्ति सम्बन्धों का विघटन एक बहुत बड़े पैमाने पर हुआ है। साथ ही उसके मन में एक विचित्र प्रकार का भय समाया हुआ है। उसने भीतर से सृजनशीलता मूख गई है, जिसने बिना बढ़ यथवत् लगता है। उसे यह भी लगता है कि हम जीवित ही क्यों हैं? यह सृजनशीलता प्रत्येक मनुष्य

में रहती है। वह उसी के लिए जीता है। उसी से उसके अस्तित्व को सार्थकता मिलती है। उस सृजन-शील-प्रवृत्ति द्वारा वह वाह्य वातावरण में विभिन्न छवियों, दृश्यों, और वस्तुओं से अपना सम्बन्ध जोड़ता है, और सृजनशीलता स्वयं सामाजिक प्रक्रिया है। व्यक्ति-व्यक्ति एवं व्यक्ति तथा समुदाय के सम्बन्ध एक संतुलित स्थिति प्राप्त करने के लिए निरन्तर संघर्षरत है। और इस संघर्ष को आज की कहानियों ने वखूबी पकड़ा है।

जीवन की छोटी-छोटी अनुभूतियों में विराट संवेदनाओं की ओर साहित्य की हर दिशा बढ़ रही है। कहानी में भी संवेदनाएँ अभिव्यक्त हैं। अनुभूतियों और संवेदनाओं का क्षेत्र बहुत गहरा और व्यापक हुआ है, लेखकों ने बहुत से अपरिचित स्तरों को उभारा है, इससे कौन इन्कार कर सकता है? दुनिया की संस्कृतियाँ समीपतर आती जा रही हैं और उनका प्रभाव संस्कार के रूप में हमारे मन पर पड़ता जा रहा है। हमारी स्वयं की समस्याएँ भी कुछ दूसरों से पृथक रहने का दावा कर सकती हैं, कब संभव है फिर जातीय साहित्य की बात उठाना बहुत ठीक नहीं लगता। 'सविता और अनोता चटर्जी (?)' को बेपर्दा करना किसी-को बुरा लगता है, तो हमें देखना यह है कि उस बुरे लगने का आधार क्या है? यदि लेखक इन पात्रों को अपनी और पाठकों की पूरी सहानुभूति नहीं दिला पाता है तो निश्चय ही वह उन्हें बेपर्दा कर रहा है, अपनी हविस पूरी कर रहा है। लेकिन यदि उसे सबकी सहानुभूति मिल रही है तो फिर वह उस पीड़ा, उस मर्म को व्यक्त कर रहा है, जो उसमें अन्तर्निहित है। और वह पीड़ा और वह मर्म, उसकी उस कुठित सृजनशीलता से सम्बद्ध है, जिससे वे इन अव्यवस्थित संबंधों के बीच अपना सामंजस्य स्थापित कर सकेंगे। फिर क्या वह जातीय सम्मान बनाये रखने का पुराना मोह नहीं है, जिससे हमारी रुचि अब तक चिपकी हुई है।

आज की कहानियों में यह जो नवीनता दीख पड़ती है, वह आज की दृष्टि और सन्दर्भ की नवीनता है! आज की समस्याओं और उनसे उलझने तथा संघर्ष की नवीनता है। इस प्रकार जीवन की समस्याओं और दृष्टि की वास्तविक नवीनता ने अभिव्यक्ति के नये आयाम भी उभारे हैं। चित्रण के नये शिल्प ने अधिक समर्थता और अधिक बोधगम्यता दी है। सूक्ष्म से सूक्ष्म संकेत द्वारा बड़ी बात 'सजेस्ट' करना आज की संवेदनीयता के नये क्षितिज खोलकर उसे विस्तार देना है। जैसे स्विच कही दबाया जाता है और प्रकाश कही हो जाता है और बीच की पूरी प्रक्रिया दिखाई नहीं पड़ती। उसी प्रकार एक बात कहीं कही जाती है और वह आघात कही जाकर करती है। बीच की स्थिति टूटी लगती है, लेकिन स्थिति ऐसी नहीं है, वह और भी ज्यादा संवेदनीय बन जाती है। इसीलिए कभी कभी कथावस्तु में पाठको को लगता है कि

बान तो कुछ वही नहीं गई लेकिन उनके पास उस प्रकाशित संवेदना को पकड़ पान का सम्भार ही नहीं है। लेखकों और सामान्य पाठकों के बीच की यह खाई चिन्तन है, यह प्रश्न भी प्रायः उठाया गया है कि आज के पाठकों द्वारा कहानी पूरी पढ़ ली जायेगी, इसमें संतर्पण है। लेकिन यह स्थिति अब सरलतर होती जा रही है। पाठक वयः प्रवृद्ध होने लगा है। आधुनिक नये शिल्प की दारोकी, जिसमें आज का वास्तविक जीवन अपने सही रूप में संवेदित है उसे पाठक केवल समझने ही नहीं लगा है बल्कि उसकी व्याख्या सराहना भी करने लगा है।

आज की कहानियों में अनुभूतियों का विस्तार तो हुआ ही है, साथ ही वह दृष्टि की नवीनता में ऐतिहासिक प्रेम्भ में गहरी भी हुई है। 'रोज' की संवेदना एक स्थिति का स्वीकार थी। आगे चलकर उस स्थिति के प्रति संवेदनता (Consciousness) बढ़ी और साथ ही सक्रियता भी। कोई स्थिति वास्तव में तब उतनी उत्कट नहीं लगती, जब तक वह स्थिति मात्र रहती है, लेकिन जब मनुष्य उसके प्रति सचेत और सक्रिय हो जाता है तब उत्कट मनोवैज्ञानिक समस्या धा जाती है। आज की कहानियाँ में उसमें उबरने की सक्रियता और अनुलोमता तो है ही, साथ ही बदली परिस्थितियों में नयी सम्भावनाएँ भी विकासमान और भूतमान हो रही हैं। अतएव सचेतना, सक्रियता और सम्भावना के रूप में कहानी की नयी दिशा ने अपना क्षितिज अवश्य बढ़ाया है, जिसे सम्पूर्ण मानव प्रगति के साथ संयुक्त कर तटस्थ दृष्टि से पहचाना जा सकता है।

• • •

नयी जीवन दृष्टि और नये जीवनानुभव का अभाव

श्रीकान्त शर्मा

कला के नवीनतम आंदोलन का नेतृत्व चित्रकला करती है, मनुष्य के सौन्दर्य-क्षेत्र के नये में नये स्तर उद्घाटित करने का उत्तरदायित्व प्रकृति में चित्रकला को सौंप दिया है। चित्रकला की नियति ही कुछ ऐसी है। जब नहीं थी, तब चित्र थे, अब जब भाषा है, तब भी चित्र हैं। चित्र भाषा से कुछ पहले की चीज हैं और भाषा से कुछ आगे की। ऐसा क्यों है ?

वस्तुएँ कलाकार के लिए बिम्ब का सीधा सम्बन्ध चित्रकला से है। कला की अन्य विधाएँ, मूहज बिम्ब नहीं। कविता केवल बिम्ब नहीं, संगीत भी है और यह संगीत उसकी ध्वनि और लय में सन्निहित है। नवीनता की अन्धा-धुन्ध दौड़ दौड़ते वाली इस दुनिया में, यह अन्य कलाओं के लिए दुर्भाग्य की भी बात है। कारण कि, वस्तुओं के सम्बन्ध बदलते हैं और फलस्वरूप चीजों का अर्थ बदलता है और इस परिवर्तन का सूक्ष्मतम संकेत सर्वप्रथम चित्रकला में ही नजर आता है। नेत्र, मनुष्य की सबसे संवेदनशील इन्द्रिय है।

नेत्रवान कवि और कलाकार, चाहकर और देखकर भी, इतनी तेजी से इस परिवर्तन को अपनी रचना में प्रतिष्ठित नहीं कर पाते, ध्वनि और शब्द में नहीं बाँध पाते, क्योंकि जितनी तेजी से दुनिया बदलती है, उतनी तेजी से भाषा नहीं बदलती; भाषा कुछ अधिक अनुदार वस्तु है समाज को बदल देने का नारा लगाने का साहस सभी को होता है; भाषा बदल देने का नारा लगाने का दुस्साहस, समाज-सेवी तो क्या, कवि भी नहीं कर पाते।

मगर यह सही है कि चित्रकला के बाद, संवेदनशीलता में दूसरा नम्बर कविता का ही है क्योंकि भाषा का चरण सौंदर्य-विंदु कविता ही है। वह अपने ढंग से तीव्रतर और सूक्ष्मतर परिवर्तन को ग्रहण और प्रतिष्ठित करती है। बिम्ब उसकी भी एक आवश्यकता होने के कारण, वह चित्रकला के अपेक्षाकृत, कुछ नजदीक पड़ती है। इसीलिए बहुधा चित्रकला और कविता के आंदोलन बहुत निकटवर्ती होते हैं। क्यूबिस्टिक चित्रकला, चाहे केवल पिकासो और बाँक के कारण स्मरण की जाए, सुररियलिज्म का आन्दोलन फ्रांस के चित्रकारों से अधिक, कवियों के कारण, याद किया जाएगा। यहाँ तक कि उसके शास्त्रकार भी मुख्यतः कवि ही थे।

भाषा और बिम्ब के वरदान से वंचित, कहानी का यह दुर्भाग्य भी है और सोभाग्य भी कि वह इस सांसारिक और आन्तरिक परिवर्तन को एक मन्दतर गति से पकड़ती है। कहानी सुनने वाले और पढ़ने वाले की एक आवश्यकता है; कविता लिखने वाले की एक आवश्यकता है। यही कारण है कि कहानी का पूरा पूरा लाभ, लिखने और पढ़ने वाले से अधिक बेचने वाले उठा लेते हैं। (कविता, लाभ और हानि से परे है) जब से छापे की मशीनें ईजाद हुई हैं, कहानियाँ घड़ले से बेची जा रही हैं। हिन्दी का मुद्रित साहित्य बहुत पुरानी अजमाखियों में गायघाट, बनारस से छपी किस्तों की पीले मझों वाली पुस्तकें अब भी मिल सकती हैं। तब से लेकर अब तक कहानी का व्यापार ही हो रहा है। पाठक की आवश्यकता के नाम पर विकते वाली कहानी कभी 'बटपट्टी' कभी 'रसीली' कभी 'मनोहर' और कभी 'नई' के नाम पर विकती रही है। तथाकथित नवीनता भी, व्यापारी कंपनियों का एक खेल ही हो सकती है।

इसके पहले कि इस नवीनता की परख की जाय, यह स्पष्ट कर देना उचित होगा कि यह कहना सबका भ्रामक है कि पिछले पचास वर्षों में हिन्दी कहानी ने कोई प्रगति नहीं की है। एक से एक अच्छी कहानियाँ लिखी गयी हैं, जिन्हें अथ भाषाओं की अच्छी कहानियों के समकक्ष रखा जा सकता है। जो लोग कविता और कहानी के क्षेत्र में, समय समय पर, नौद से जागकर, तुलसी और प्रेमचंद की परम्परा को वाग दे दिया करते हैं, उनकी राय कभी नहीं कटन वाली है। उन बेचारों को यह भी नहीं मानूम कि मुबह हो चुकी है। दोष उनका नहीं है। तुलसी और प्रेमचंद उनके अन्दर की उस पुरानी दुनिया के प्रतीक हैं, जिसमें बाहर निकलने का साहम और प्रतिभा जनम नहीं है। बाहर निकलने का अर्थ है, नयी समस्याओं से उसझना और नये प्रदनों की चुनौती स्वीकार करना।

युगे यह कहने में कोई संकोच नहीं कि हिन्दी की कविता और कहानी दोनों ही इस पुरानी दुनिया से बाहर निकल चुकी हैं। सदेह, शका और अविश्वास से भरी इस दुनिया के असंख्य प्रश्न उनके समक्ष उपस्थित हैं। ऊँची नहीं है कि जिम अर्थ में और जिस दूरी तक दुनिया नहीं हो, कविता और कहानी भी उसी अर्थ में और उसी दूरी तक नहीं हो। कलाकार कोई टेलर-मास्टर नहीं है, जो अपने समय की आवश्यकता के अनुसार माप-जोख कर कपड़े काट ले। कला का परिवर्तन अन्तरात्मा का परिवर्तन है।

कहानी की भी एक शामा होती है, जो समय समय पर बदलती है। हर अनुभव आदमी को बदल देता है, प्रत्येक अनुभव से गुजरता हुआ आदमी निरन्तर अभिन्न होता रहता है। लेकिन एक कहानी के सम्पूर्ण कायाकल्प के लिए, एक बृहत् अनुभव की आवश्यकता होती है। मोपांसा और सार्त्र, थो० हेनरी और सगेयान की कहानी में कोई तारतम्य ही नहीं, तो इसका कारण है, बीच के दो महायुद्ध। युद्ध, समाज का सबसे बड़ा अनुभव है, कला का तो मगवत महानतम अनुभव। युद्ध ही नहीं समूचे सामाजिक ढाँचे का क्रान्तिकारी परिवर्तन भी कहानी को पूरे तरह बदल देता है। हिन्दी कहानी जरूर बदली है, मगर उस अर्थ में नहीं, जिस अर्थ में यूरोप की कहानी बदली है। इसका मुख्य कारण है, किसी प्रमुख अनुभव का अभाव। ऐसा नहीं है कि हमारे देश में, इस दबाव की घटनाएँ नहीं घटी हैं। किसी देश की स्वाधीनता ही, उस देश के इतिहास की सबसे घड़ी घटना हो सकती है। मगर ऐसा प्रतीत होता है, स्वाधीनता, हमारे अनुभव का विषय नहीं हो सकी है,—यह बात कला ही नहीं, इस देश के सामाजिक जीवन के विषय में भी कही जा सकती है। कविता, जैसा कि मैंने पहले कहा, कुछ प्राइवेट सी वस्तु है, मत उसकी संवेदना भी हमेशा से निजी रही है। मगर कहानी का कायाकल्प भी बहुत कुछ एक अपने से बड़ी किसी संवेदना

पर निर्भर करता है। मगर निर्भरता का अर्थ दासता नहीं है; यह बात कम से कम, समाज की जरूरतों के नाम पर व्यापार करने वाले कहानीकारों और सेल्समैनों को अवश्य याद रखनी चाहिए।

एक दूसरा कारण भी है : क्या सार्त्र की कहानियाँ, केवल इसलिए नयी हैं कि उनका गठन नया है ? गठन, सार्त्र से अधिक, बहुत से टटपुंजिये कहानीकारों का नया होगा। फिर क्या कारण है कि सार्त्र की कहानियाँ एक अधिक मौलिक और स्थायी ढंग से नयी प्रतीत होती हैं। कारण है, नया जीवनानुभव और नयी जीवन-दृष्टि ही वह चीज है, जो चीजों का अर्थ बदल देती है। जब तक लेखक की जीवन-दृष्टि में परिवर्तन नहीं होगा, उनकी दुनिया में भी परिवर्तन नहीं होगा। सब कुछ बदलता नजर आना और इस बदलने का अर्थ समझ पाना, दो अलग चीजें हैं।

गम्भीर पाठक ही नहीं, जिम्मेदार कहानीकार भी यह मानेंगे कि हमारी कहानी एक सर्वथा नयी कहानी नहीं है; मगर कहानी का सर्वथा नया न होना, इतनी बड़ी बाधा नहीं कि अच्छी कहानियाँ न लिखी जा सकें। मैंने पहले ही कहा है कि इसी भाषा में एक से एक अच्छी कहानियाँ लिखी गयी हैं। जिस अर्थ में चित्रकला या अन्य कलाएँ नयी होती हैं, उस अर्थ में, किसी भी देश में, कहानी नयी नहीं होती। नयी कविता के संकलन, हिन्दी में ही नहीं, हर सम्य भाषा में प्रकाशित होते हैं, मगर 'नयी कहानी' हिन्दी की ही देन है। किसी अन्य भाषा में 'न्यू स्टोरीज' का कोई संकलन या पत्रिका नहीं देखो। नवीनता के प्रति ऐसी आसक्ति अपने पिछड़ेपन का प्रतीक है। अन्दर की रिक्तता को बाहर के लेवल से नहीं छिपाया जा सकता। हिन्दी की 'नई' कहानियों की प्रतिनिधि पत्रिका में सबसे पिछड़े हुए सम्पादकीय छपते हैं।

नवीनता के प्रति आसक्ति का एक और भी दयनीय रूप है : फार्म की नवीनता। मैं फार्मवाद का उपासक नहीं हूँ, मगर मैं यह मानता हूँ कि कविता में फार्मवाद अपने आप में कोई बुरी चीज नहीं है। कभी-कभी कविता का फार्म ही, कविता का कथ्य हो जाता है। ऐसी अनेक कविताएँ रची गई हैं, जिनका फार्म ही उनका कथ्य है; और ये साधारण कविताएँ नहीं हैं। अनुभव की संगीतमय एकता, चित्रकार और कवि को कभी कभी फार्म के आगे इस सीमा तक ले जाती है कि प्रेषित वस्तु जैसी कोई चीज नहीं रह जाती, केवल अनिश्च फार्म रह जाता है। यह कला की असफलता नहीं है, एक उपलब्धि है।

मगर कहानी का फार्म, कहानी का कथ्य कभी भी नहीं हो सकता, क्योंकि कहानी की मौलिक अनिवार्यता, चरित्र है। और चरित्र की आवश्यकता के अनुकूल ही, कहानी का फार्म बदलता है। फार्म सम्बन्धी छोटे-बड़े प्रयोग कर कहानी में क्रान्ति उपस्थित कर

देन की कल्पना दृष्टि-हीनता की परिचायक है। अकस्मिक दृष्टि-हीन बलाकार इस प्रकार के प्रयोग करते रहे हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि हर भाषा में ये प्रयोग निराला असफल हुए हैं। हिन्दी कहानी की मुख्य धारा प्रार्थ-सम्बन्धी इस कुंठा से मुक्त है, यह किंचित सताप का निषेध है।

संक्षेप में, हिन्दी की समकालीन कहानी, जिसे कहानीकार और उनके विरोधता 'नयी-कहानी' कहना पसंद करते हैं, की स्थिति यह है। कहानी टेढ़ा सांस्कृतिक अर्थ में नहीं न होकर भी अच्छी हो सकती है। अगर ऐसा न होता तो हिन्दी में 'भूम' जैसी कहानी न लिखी जाती, जो किसी भी भाषा की अच्छी से अच्छी कहानियों के समकक्ष रखी जा सकती है। मगर मुझे अच्छी नहीं 'नयी' कहानियों पर आमंत्रित किया गया है। अतः 'परिन्दे' 'जिन्दगी और जोंक' 'आद्री' 'तीसरो कम्म' 'रेवा' 'भासे बादशाह' 'जहा लक्ष्मी बंद है' 'बदल' 'एक कोई दूमाग' 'सो-सा' 'दृष्टिकान', जैसी अनेक अच्छी कहानियों से केवल क्षमा-याचना ही की जा सकती है। ●●●

हमारी दृष्टि :

हिन्दी की नवीन कथा-सृष्टि

प्रश्नोत्तर

● जनेन्द्रकुमार ● चन्द्रगुप्त विद्यालङ्कार ● यशपाल

संयोजन-सूत्र 'नई कहानी' पर विश्लेषक निकालने की बात सोचा, हिन्दी कथा-साहित्य को स्वरूप देने वाले सुप्रसिद्ध कथाकारों का सहज स्मरण स्वाभाविक ही था। उनके विचार दिग्ग-सहयोगी होंगे, इसीलिए प्रस्तुत पत्रिका आयोजित की गई। हमारे ये प्रश्न उन तक गये

- हिन्दी की नई कहानी का जो स्वरूप उभर कर सामने आ रहा है, उससे आपका मन उसके भविष्य के प्रति आश्चर्य होता है या नहीं ?
- आपने हिन्दी कथा-साहित्य में वर्षों का प्रवाह देखा है, कथा वर्तमान की कहानियाँ विगत की तुलना में आपको अधिक सापेक्षवादी लगती हैं ?
- हिन्दी की नई कहानी में प्रयोगों का जो एक क्रम, या नये ढंग से बात कहने का जो प्रयत्न दृष्टिगत है वह आपको नई पौष्टिक के फलने-पूलन का मन्त्रोप दे पाता है ?
- कहानी के बारे में आपका निजी मत क्या है ? आप कौनसी दिशा को नये लेखकों के लिए श्रेयस्कर मानेंगे ?

हमारे ये प्रश्न जिज्ञासा और अध्ययन के कंधों पर हैं। दम्भ से सिर-उठाये नहीं नम्रता से श्रद्धावन्त। यह वाक्य हमें कुछ प्राप्त पत्रों के उत्तर में लिखना पड़ा है। अक्षकजी ने कुछ बढ़िया सवाल स्वयं ही उठाये हैं : नई कहानी क्या है ? क्या नई कहानी नाम की चीज पुराने लेखकों के यहाँ भी है ? क्या लेखक भी पुरानी कहानी लिखते हैं ? नई कहानी का विकास संक्षिप्त रूप से कैसा है ? मैं किन लेखकों या कहानियों को नये या नयी मानता हूँ ? इनके उत्तर उनके पर्यवेक्षण में सन्निहित हैं।

● जैनेन्द्र कुमार

प्रश्न : हिन्दी की नई कहानी का जो स्वरूप उभर कर सामने आ रहा है, उससे आपका मन उसके भविष्य के प्रति आश्वस्त होता है या नहीं।

उत्तर : नई कहानी वही न, जो पत्र-पत्रिकाओं के नये अंकों में छपी देखी जाती है ? तो क्या यह कहानी एक ढंग की है ? अखवार बहुत से हैं और रोज-रोज सबके नये अंक आ रहे हैं। इस बहुतायत और बहाव में ठीक कौन नमूना नई कहानी का है यह मैं जानता नहीं हूँ। लिखने वाले के साथ कहानी का रूप जुड़ा है। और सभी तरह के लिखने वाले हैं। हल्के हैं, भारी हैं, धोती वाले हैं, टाई वाले हैं। एक सचि में देखना मुखसे हो नहीं पाता है।

‘नया’ शब्द सदा फैशन का है। फैशन का भविष्य नहीं होता, केवल वर्तमान होता है।

प्रश्न : आपने हिन्दी कथा-साहित्य में वर्षों का प्रवाह देखा है। क्या वर्तमान की कहानियाँ, विगत की तुलना में आपको अधिक सामर्थ्य वाली लगती हैं ?

उत्तर : नहीं। न कम, न अधिक। सामर्थ्य समय में से नहीं, व्यक्तित्व में से आता है। नया १९६१ का साल पुरानों से समर्थ हो, तो असमर्थों के लिए बने हुए योजनालय, भोजनालय और औपघालय सब खतम हो जायें और लोग कुछ न करें, सिर्फ समय का आसरा देखा करें।

सामर्थ्य श्रद्धा में से आता है। श्रद्धा का जमाना यह नहीं समझा जाता। इसलिए सामर्थ्य का वो जमाना शायद यह नहीं है। कुछ बिखरा-बिखरा है। मानस का गठाव और जुटाव उतना उपयोगी नहीं समझा जाता, जितना बिखराव। सामर्थ्य से उल्टी चीज है, प्रिज्म में से बिखरी यह रंगीनी और नुक्ताचीनी। कहानियों में ऐसा मसाला मैं आज ज्यादा देखता हूँ।

प्रश्न हिन्दी की नई कहानी में प्रयाग का जो एक दम या नये ढंग से बान बहने का जो प्रयत्न दृष्टिगत है, वह आपको नयी पौध के फलने-पुलने का संतोष दे पाता है।

उत्तर प्रयोग का प्रयत्न मेरी समझ में नहीं आता। हर मृष्टि प्रयोग है। हर नई कहानी प्रयोग में से आती है। क्या पहले, क्या अब। यह प्रयोगशीलता अभित है जीवन में और पुरपाय का नाम है। लेकिन प्रयत्नशून्य होन वाला प्रयाग, जीवनमय नहीं होता है। इसलिए रूप-रंग के साथ हुआ करता है, जो व्ययता है।

प्रश्न कहानी के बारे में आपका निजी मत क्या है। आप कौनसी दिशा को नय लेखका के लिए श्रेयकर मानेंगे।

उत्तर निजी मत कुछ नहीं है। कारण, मैं कहानी लेखक रहा हूँ। अब भी हो सकता हूँ। मत अन्तर्लेख के लिए जरूरी होता है।

दिशा मुझे बह चाहिए, जो किसी भी दूसरी दिशा से अलग या उल्टी होने की मजबूरी से बची रहे। दिशाएँ अब स्पेस में चलनी हैं। मैं टाइम की शिक्षा पसन्द करूँगा, जो स्पेस की किसी दिशा को नहीं काटती और सबको भरपूर बतानी है।

टाइम की दिशा को धार्मिक कहना चाहिए। ऑब्जेक्टिव से स्वतंत्र, सन्वेक्टिव।

● चन्द्रगुप्त विशालंकार

आपके प्रश्नों का उत्तर देने से पूर्व मैं स्वयं आप से यह पूछना चाहता हूँ कि 'हिन्दी की नवीन कथा-मृष्टि' से आपका अभिप्राय क्या है? नई यानी ताजा लिखी हुई कहानी या किसी नये तंत्र की कहानी? या आपके 'हमारी दृष्टि हिन्दी की नवीन कथा-मृष्टि' शीर्षक का सीधा अभिप्राय यही प्रतीत होता है कि आज हिन्दी में जो कहानियाँ लिखी जा रही हैं, उनके सम्बन्ध में आप विभिन्न व्यक्तियों की राय जानना चाहते हैं। पर पहले प्रश्न में आपने कहा है हिन्दी की नई कहानी का जो स्वरूप उभर कर सामने आ रहा है—इस वाक्यान्त में यदि 'हिन्दी की नई कहानी' की जगह आप 'हिन्दी कहानी का आज जो स्वरूप'—लिखें तो कोई दूसरा अर्थ निकलने की गुंजाइश नहीं थी। पर अब आप 'हिन्दी की नई कहानी' की बात करते हैं, तो स्पष्टतः वह हिन्दी कहानी की एक नयी शैली की बात प्रतीत होती है। मैं आपसे पूछना चाहता हूँ कि आपका वास्तविक अभिप्राय क्या है?

जहाँ तक मेरा सम्बन्ध है, आज की हिन्दी कहानी को भी मैं हिन्दी कहानी की एक शानदार परम्परा का अंश मानता हूँ, उससे पृथक् और विच्छिन्न कोई नयी धारा नहीं मानता ।

अगर मैं गलती नहीं करता तो, समकालीन कहानी को परम्परागत धारा से विच्छिन्न करने का प्रयास आज से लगभग १८ या १९ वर्ष पूर्व श्री शिवदानसिंह चौहान ने शायद सबसे पूर्व किया था । उन्होंने अपने से पूर्व के बहुत से कहानी लेखकों के पास एक प्रश्नावली भेजी थी, जिसका कुछ लोगों ने पूरी ईमानदारी से उत्तर दिया था । स्वभावतः वे उत्तर श्री शिवदानसिंह की धारणाओं से भिन्न थे । उन उत्तरों के आधार पर श्री चौहान ने अपने से पूर्व के कहानी लेखकों की भर्त्सना में लगभग वैसी ही बातें कही थीं, जैसी बातें आज के कुछ नये कहानी लेखक अपने से पूर्व के लेखकों, जिनमें संभवतः श्री शिवदानसिंह भी सम्मिलित हैं, को उनकी कहानी-सम्बन्धी धारणाओं के बारे में कह रहे हैं । कठिनाई यह है कि हिन्दी में प्रति वर्ष नये आने वाले कितने ही कहानी-लेखक अपने से पूर्व के अधिकांश लेखकों को पुराना और 'आउट-ऑफ-डेट' मानने लगते हैं ।

कहानी के सम्बन्ध में मुझे गहरी दिलचस्पी है । मैंने इस बात को जानने का पूरी ईमानदारी से प्रयत्न किया है कि हिन्दी के ये नये लेखक कहानी नामक साहित्यिक माध्यम में क्या आधारभूत परिवर्तन ले आये हैं, जिसके आधार पर वे उसे 'नई कहानी' (नयी लिखी हुई कहानी के अर्थ में नहीं, अपितु नयी टैकनीक की कहानी के अर्थ में) कह रहे हैं । इस सम्बन्ध में जो कुछ लिखा जाता है, वह मैं पढ़ने का प्रयत्न करता हूँ । प्रयत्न इसलिए कह रहा हूँ कि जहाँ मुझे उलझाव और निरर्थक शब्दाडम्बर के अम्बार दिखाई देते हैं, उस सब को पूरी तरह पढ़ पाना शक्य नहीं रहता ।

सच बात तो यह है कि कहानी नामक यह साहित्यिक माध्यम यों भी एकदम नया है, जिसका विकास हुए एक सदी ही बीती है । यह माध्यम सिर्फ नया ही नहीं है, अपितु सच्चे अर्थों में विश्वजनीन और मूल्यों की दृष्टि से पूरी तरह सार्वभौम है । संसार के सभी देशों में कहानी की टैकनीक और कहानी सम्बन्धी धारणाएँ एक समान हैं । लगभग मैंने इसलिए कहा कि 'विद्या' और 'एम्फेसिज' में स्वभावतः कुछ न कुछ अन्तर रहता ही है । यों कहानी नामक इस माध्यम का निरन्तर विकास भी हो रहा है । उसमें नये-नये प्रयोग भी किये जा रहे हैं । पर यह सब एक अविच्छिन्न धारा के विकासमान निरन्तर प्रवाह के समान हैं । हिन्दी के कुछ नये कहानी लेखक विश्व कहानी की धारा से पृथक् कोई नयी उपलब्धि प्राप्त कर गये हैं, यह स्थापना मुझे हास्यास्पद प्रतीत होती है ।

में आज की नयी हिन्दी कहानी के पात्रों का समझने की चेष्टा की बात कर रहा था। मुझे तो यह प्रतीत होता है कि टैक्नीक की दृष्टि से कहानी नामक यह साहित्यिक माध्यम कम-से-कम इतना नवानुशा और एजेंट बन गया है कि अच्छी कहानी लिखना एक अत्यन्त कठिन कार्य बन गया है। (त्रिस्त के कुछ विचारकों की राय है कि समार भर में वास्तविक अर्थों में अष्ट कहानियाँ बहुत कम लिखी जाती हैं।) आज की कहानी में एक वाक्य तो बग़ा, एक गद्य भी ऐसा नहीं होना चाहिये, जो कहानी के केन्द्रीय भाव के विषय में साथे-साथ से गहरा न हो, फिर कहानी के केन्द्रीय भाव के चित्रण का माध्यम और उपकरण मात्र है यह उद्देश्य नहीं है, साथ ही यदि कहानी खूब दिलचस्प और कौतुहलान्तरक न हुई तो कमजोर मानी जाएगी, इस पर केन्द्रीय भाव तो समवायपूर्ण होना ही चाहिए। इन तथा ऐसी ही कुछ बातों के कारण अच्छी कहानी लिख सकना एक अत्यन्त कठिन कार्य बन गया है और हमारे यहाँ अथवा बाहर नई कहानी नाम का जो आन्दोलन खड़ा किया गया है, वह वास्तव में उक्त परिस्थिति के खिलाफ विद्रोह है। लोग, जिनमें नये-नूतने सभी तरह के व्यक्ति हैं, खूब लिखना चाहते हैं, जो भी वे चाहे कहानी में लिखना चाहते हैं और इस पर वे यह भी चाहते हैं कि उनकी रचनाएँ टैक्नीक की दृष्टि से भी श्रेष्ठतम मानी जाएँ। 'नई कहानी' नामक नारा इन्हीं परिस्थितियों का परिणाम है।

प्रश्न बहुतों में आपके प्रश्नों के उत्तर दे रहा हूँ

१. आज की हिन्दी कहानी का एक ही स्वरूप नहीं है। उसमें खूब विविधता है और इसी विविधता के कारण उनके अविष्य के प्रति मेरा मन पूरी तरह आकर्षित है। हमारा कचरा बैठ जाएगा और निर्मल तरव निखर आएगा।

२. आज की कहानियाँ विगत की तुलना में कम या अधिक सामर्थ्य वाली हैं, इस तरह की स्थापना न कि' ध्येय है अपितु आशय भी है। अच्छी, बुरी तथा शक्तिशाली और सामर्थ्य रहित—सभी तरह की कहानियाँ पहले भी लिखी जाती थी और आज भी लिखी जा रही हैं। जो प्रकृति का अध्ययन करना हो, तो मैं यही कूंगा कि टैक्नीक की दृष्टि से हिन्दी कहानी कम-से-कम लिखी है। यद्यपि प्रेमचन्द की 'कपन' (जो मन् १९३३ में लिखी गयी थी) की कोवि की शायद ही कोई दूसरी हिन्दी कहानी आज भी उपलब्ध हो।

३. प्रत्येक साहित्यिक माध्यम के विकास के लिए प्रयोगों का क्रम उपयोगी होता है। पर प्रयोग करते हुए यदि प्रयोगता पहले से ही निश्चित धारणाएँ बना कर चलें, तो वह सफल प्रयोग कहाँ कर पाएगा।

४. कहानी के बारे में मेरा निजी मत क्या है ? इस सम्बन्ध में कुछ न कह कर (यों ऊपर मैं कुछ न कुछ कह ही आया हूँ) मैं नये कहानी लेखकों को ये तीन सलाहें देना चाहूंगा : (क) वे संसार के श्रेष्ठ कहानी साहित्य का अध्ययन कर यह बात जानने की कोशिश करें कि कौन-से तत्त्व कहानी को श्रेष्ठ और प्रभावशाली बनाते हैं, (ख) अपने आस-पास की दुनिया को सूक्ष्म दृष्टि से देखकर वे उसे समझने तथा उसके सम्बन्ध में अपनी स्वतन्त्र धारणाएँ बनाने का प्रयत्न करें और (ग) अपने पर्यवेक्षण तथा धारणाओं को पूरी ईमानदारी और परिश्रम से अपनी कहानियों द्वारा अभिव्यक्त करने का प्रयास करें। जिस कहानी में जितना अधिक तत्त्व होगा, वह उतनी ही अधिक शक्तिशाली होगी।

● ● ●

● यशपाल

आपके प्रश्नों के उत्तर संक्षेप में देने का यत्न कर रहा हूँ। अपनी सुविधा के लिए अन्तिम प्रश्न से आरम्भ करूँगा :

प्रश्न १—कहानी के सम्बन्ध में मैं अपना मत अपनी कहानियों के संग्रह 'ओ भैरवी' की भूमिका में व्यक्त कर चुका हूँ, वही बात संक्षेप में दोहरा रहा हूँ :

मेरे विचार में कहानी द्वारा मनुष्य, मानव-समाज के रूप में, अपनी समस्याओं पर चिन्तन करता है। उस चिन्तन को रोचक और सुबोध बनाने के लिए काल्पनिक उदाहरणों से कहानी के रूप में उस चिन्तन की अभिव्यक्ति की जाती है। कुछ लोगों का मत है कि कहानी का मुख्य लक्ष्य मनुष्य का बौद्धिक या मानसिक विनोद होता है। सन्तोष और विनोद, सौन्दर्य और रुचि की तृप्ति से होता है। सौन्दर्य और रुचि अन्योन्याश्रित हैं परन्तु व्यवहार में रुचि हेतु जान पड़ती है, और सौन्दर्य उसका उपादान और फल जान पड़ता है। रुचि के बिना सौन्दर्य के अस्तित्व की कल्पना नहीं की जा सकती। मनुष्य की रुचि उसके जीवन के विकास और सहायता देने वाले तत्त्वों से ही हो सकती है। ऐसे विचारों और तत्त्वों में ही सौन्दर्य मिल सकता है। इन विचारों और तत्त्वों को काल्पनिक उदाहरणों से समाज के चिन्तन के लिए अभिव्यक्त करने में ही कहानी बनती है। जब कई विचार और तत्त्व, समाज के उत्तरोत्तर विकास के कारण समाज के लिए निरर्थक अथवा बाधा स्वरूप हो जाते हैं तो वह कहानी के तत्त्वों के योग नहीं रहते। उदाहरणतः आज चक्रवर्ती सम्राट बनाने की महत्वाकांक्षा करने वाले योद्धाओं की कहानी अथवा स्वामी और सेवक के सम्बन्ध को पिता-पुत्र का

सम्बन्ध बनाने वाली कहानी न रोचक होगी, न भावक । समाज, विकास, गति और परिवर्तन के मार्ग पर चलता है, इसलिये कहानी में भी विकास, गति और परिवर्तन नितान्त आवश्यक है ।

ज्यों-ज्यों समाज, जीवन की रक्षा और विकास के नये उपादानों और उपकरणों की अपनता है, उसकी समस्याएँ भी नयी हो जाती हैं । ऐसी नयी समस्याओं की अभिव्यक्ति के लिए नये माध्यमों और प्रतीकों की सोज स्वभाविक है । ऐसी प्रवृत्ति, विकास और उत्थान की परिचायक है, किसी भी भाषा और साहित्य के लिए वह कल्याणकारी होनी चाहिए ।

पिछले वर्षों में हिन्दी कहानी के विकास की गति बहुत अच्छी रही है । मेरे विचार में नयी पीढ़ी के अनेक लेखक हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक लेखकों में बहुत आगे बढ़ते जा रहे हैं । और मुझे भरोसा है कि हिन्दी कहानी का भविष्य और भी अधिक उज्ज्वल होगा ।

• • •

नयी कहानी : एक पर्यवेक्षणा

आखिर यह नई कहानी है क्या ?

•

उपेन्द्रनाथ अशक

•

‘नयी कहानी में वस्तु और प्रकार की कोई सार्थक उपलब्धि है ?’ इस प्रश्न को लेकर पिछले दिना इलाहाबाद रेडियो से एक परिसंवाद बौद्धकारट हुआ । जिन ‘नये’ कथाकारों ने उसमें भाग लिया, उनके नाम हैं—इलाचन्द्र जोशी, भगवती चरण वर्मा, मणपाल, भ्रमूतराय, विजयदेव नारायण साही और अशक । इन नामों का उल्लेख मैंने इसलिए किया है कि जब मुझने परिचर्चा में भाग लेने के लिए कहा गया था और मुझे नामों का पता चला था तो मैंने आपत्ति की थी कि इनमें नये कथाकारों का प्रतिनिधित्व करने वाला कोई नहीं, पुराने कथाकार ‘नयी कहानी’ का भस्तिन्ध या उपलब्धि कुछ मानेंगे नहीं और यह सेमिनार ‘नयी कहानी’ के सम्बन्ध में पुराने कथाकारों के विपरीत मतों पर खतम होगा ।

और यदि सेमिनार वाले दिन स्थानीय नये कथाकारों ने आदरणीय जोशी जी को काफी-हाउस में न घेरा होता तो बात वही होती, जिसका मैंने उल्लेख किया । सेमिनार

से आध-एक घण्टा पहले जब मैं पहुँचा तो रेडियो के लॉन में विद्ये कीचों पर सेमिनार में भाग लेने वाले आदरणीय कथाकार बैठे थे। यशपाल अभी पहुँचे न थे और शेष इस बात पर आश्चर्य प्रकट कर रहे थे कि आखिर यह 'नयी कहानी' है क्या ? उन्हें उसके अस्तित्व तक से इन्कार था, पर जब सेमिनार के लिए सब अन्दर स्टूडियो में गये और जोशी जी ने एनाउंसमेंट देखा—'नयी कहानी में वस्तु और प्रकार की...' तो बोले इसमें तो नयी कहानी है, यह मान कर ही चला गया है, हमें केवल यह देखना है कि उसकी वस्तु और प्रकार की कोई सार्थक उपलब्धि है या नहीं ? अपने उद्घाटन-भाषण में उन्होंने यही बात दोहरायी और बायीं ओर बैठे सज्जन से कहा कि आप शुरू कीजिए।

उन सज्जन ने कहा कि नयी कहानी प्रेमचन्द के 'कफन' ही से शुरू हो गयी थी। और तब से लेकर आज तक 'नयी' कहानियाँ सदा लिखी जाती रही हैं। उन्होंने नयी वस्तु और शिल्प का उल्लेख कर, राजेन्द्र यादव की 'अभिमन्यु की आत्महत्या' के नितान्त प्रयोगात्मक प्रयास तक बात को पहुँचा दी, बायीं ओर बैठे दूसरे सज्जन की ओर विषय को ठेल दिया। उन दूसरे सज्जन ने 'अभिमन्यु की आत्महत्या'-या किसी दूसरे प्रयोग पर राय देने के बदले अपने सामने बैठे लखनऊ-वासी तीसरे कथाकार मित्र से अपनी पुरानी बहस का उल्लेख किया कि वे नयी कहानी के अस्तित्व को नहीं मानते, जबकि मैं मानता हूँ। बिना किसी नयी कहानी या प्रयोग का उल्लेख किये उन्होंने कहा कि वे नयी कहानी की उपलब्धि से आश्वस्त हैं। तीसरे महानुभाव ने उसी बहस का उल्लेख किया जो वे लखनऊ में उन दूसरे सज्जन से किया करते थे (और चूँकि उन्होंने एक भी नयी कहानी न पढ़ी थी) इसलिये कुछ कहानी के आधारभूत तत्त्वों और कुछ भूले-बिसरे जमाने में लिखी अपनी कहानियों का उल्लेख कर इधर-उधर की बातों में दो के बदले आठ मिनट लगा दिये (तब यह था पहले दौर में सब लोग दो-दो मिनट बोलेंगे फिर दूसरे दौर में सब को दो-दो मिनट दिये जायेंगे) और बड़े जोर से कहा कि नयी कहानी की कोई सार्थक उपलब्धि वे नहीं मानते। चौथे ने उनका समर्थन किया कि उनकी समझ में नहीं आता, नयी कहानी में नया क्या है ? उन्होंने प्रेमचन्द की कुछ कहानियाँ गिनाई और पूछा कि वे कैसे नयी नहीं हैं ? और नये कथाकारों की आठ-दस कहानियों के नाम लिए और पूछा कि वे कैसे नयी हैं ? पाँचवें साहब ने उनका उत्तर देने के बदले नयी कहानी के मानवीय पक्ष का उल्लेख कर यह दर्शाया कि उन्होंने कम-से-कम दो 'नयी' कहानियाँ—कमलेश्वर की 'रजा निरबंसिया' और गेखर जोशी की 'कोसी का घटवार' ध्यान से पढ़ी हैं।... इसी सब में सारा समय समाप्त हो गया। तब आदरणीय जोशी जी ने जो बहस सुनने के बदले षड़ी और लालवत्ती की ओर देखते रहे थे, उनको खत्म करने का संकेत किया और परम उत्साह से घोषणा की कि आज के परिसंवाद से वे इस परिणाम

पर पहुँचे हैं कि नयी कहानी की उपलब्धि छूब घनी और साधक और सभी उपस्थित जन उससे परम सतुष्ट हैं। और जब रेडियो की मासवनी चली गयी तो रेडियो से मतग्न श्रोताओं ने ऐसे सफल और मनोरंजक परिमवाद पर उन्हें देरों भपाइयाँ दीं।

मन की बात कहूँ तो ऐसा हास्यास्पद और निरर्थक परिमवाद मैं नभी नहीं गुता, तो भी जिन महानुभाव ने नये कहानीकारों की घाट-दस कहानियों का उल्लेख कर पूछा था कि वे कैसे नयी हैं, और कैसे प्रेमचन्द से भ्रातृ हैं, उन्होंने एक आधारभूत प्रश्न उठाया था और मेरे सवाल में उस पर पूरी तरह विचार करके उस प्रश्न का उत्तर देना चाहिए था।

जहाँ तक हिन्दी की नई कहानी के आरम्भ और विकास का सम्बन्ध है, 'नयी' के नाम की लेकर वही एक प्रश्न नहीं, प्रश्नों की एक शृंखला सामने आ खड़ी होती है।

- नयी कहानी का आरम्भ कहाँ से माना जाय ? क्या प्रेमचन्द के यहाँ नयी कहानी नाम की कोई बीज है ?
- यदि प्रेमचन्द को पुरानी कहानी का प्रतिनिधि माना जाय और उनसे भिन्न—मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण—विशेषकर सेक्स को लेकर जो कहानियाँ उन्हीं के समय में लिखी जान लगी थी, उन्हें 'नयी' की मज्ञा दी जाय तो क्या इस दृष्टि से जैनेन्द्र और अज्ञेय नये कहानीकार नहीं हैं ? क्योंकि प्रेमचन्द की तुलना में इन दोनों की कहानियाँ वस्तु और शिल्प के निहाय से एकदम भिन्न हैं।
- यदि इन दोनों को भी पुराने कहानीकार माना जाय तो क्या भगपाल से नयी कहानी का आविर्भाव हुआ ? क्योंकि भगपाल ने यहाँ वस्तु और उसे देखने वाली जो दृष्टि है, वह पहले तीना के यहाँ नहीं है।
- और फिर भूमतराय ? (जिम्हान 'आह्वान' को छोड़ कर भायद कोई भी कहानी पुराने शिल्प में नहीं लिखी और सभी तरह के प्रयोग किये।)
- यदि इन सबको ही 'पुराने कथाकार' मान लिया जाय तो नयी कहानी 'किससे' या 'किनसे' शुरू हुई ? नयी कविता के सम्बन्ध में निश्चित रूप से कहा जा सकता है (सप्रमाण) कि उसे रामेश्वर और प्रभाकर माधवे ने शुरू किया, मुक्तिबोध और नैमीचन्द जैन ने उन्हें समारम्भ में योग दिया और अज्ञेय ने उसका समर्पित रूप प्रस्तुत किया (नामों के आगे-पीछे के बारे में विवाद हो सकता है, पर मूल बान से कोई इन्कार नहीं कर सकता।) क्या 'नयी कहानी' के सम्बन्ध में भी कोई ऐसी बात कही जा सकती है ?

धूम फिर कर वही दो प्रश्न फिर सामने आते हैं :

१. क्या प्रेमचन्द के यहाँ भी कुछ ऐसी कहानियाँ नहीं, जो उनके सतत प्रगतिशील और जागरूक कथाकार ने अपने अन्तिम दिनों में लिखी, जो हर लिहाज से उनकी पुरानी आदर्शोन्मुख कहानियों से भिन्न हैं और जिन्हें 'नयी' की संज्ञा वस्तु और शिल्प दोनों के लिहाज से दी जा सकती है ! मिसाल के लिए 'नशा', 'बड़े भाईसाहब', 'मनोवृत्तियाँ' और 'कफ़न' ।

२. इसके विपरीत क्या आज के नये कथाकारों के यहाँ कुछ ऐसी कहानियाँ नहीं हैं, जिनमें चाहे कुछ खूब उच्च कोटि की है, लेकिन शिल्प और शैली के लिहाज से पुरानी कहानी से भिन्न नहीं ? उदाहरण के लिए मोहन राकेश की 'मलवे का मालिक', राजेन्द्र यादव की 'जहाँ लक्ष्मी कैद है', शिवप्रसादसिंह की 'नन्हों', मार्कण्डेय की 'गुलरा के बाबा', भीष्म साहनी की 'चीफ की दावत', अमरकान्त की 'डिप्टी कलकट्टी', कृष्णा सोवती की 'सिक्का बदल गया', कमलेश्वर की 'देवी की माँ' आदि.....आदि.....।

रेडियो के उपरोक्त सेमिनार में उठाये गये प्रश्न ही का नहीं, इन सभी प्रश्नों का कोई न कोई उत्तर दिये बिना हम आगे नहीं बढ़ सकते ।

जहाँ तक शिल्प और वस्तुगत प्रयोगों का सम्बन्ध है, इसमें कोई सन्देह नहीं कि ये प्रयोग निश्चित रूप से (बदलते हुए राजनीतिक और सामाजिक माहौल के कारण) प्रेमचन्द के यहाँ आरम्भ हो गये थे और प्रेमचन्द की उपरोक्त चारों कहानियाँ मेरे इस कथन का प्रमाण हैं । 'कफ़न' और 'बड़े भाई साहब' में पात्रों का चरित्र चित्रण कथा की कथानकहीनता और यथार्थ की पकड़ आज की किसी भी नयी कहानी की उपलब्धि मानी जा सकती है ।

लेकिन इस पर भी 'नया' सब कुछ प्रेमचन्द के यहाँ ही समाप्त नहीं हो गया । जैनेन्द्र ने 'बड़े भाईसाहब' की मनोवैज्ञानिकता को दूसरे धरातलों पर (और भी गहरे पैठ कर उठाया । जैनेन्द्र की 'अपना पराया', 'फाँसी' अथवा 'पाजेब' आदि पुरानी तरह की कहानियाँ हैं, लेकिन 'राजीव और उसकी भाभी', 'बिल्ली बच्चा', 'एक रात', 'नीलम देश की राज कन्या' और 'रत्न प्रभा' उस नयेपन को और भी आगे बढ़ाती है ।

इस कड़ी में अज्ञेय की 'जीवनी शक्ति', 'रोज', 'लेटर बक्स' और 'हीलीबोन को बतखें' आती हैं और यह निर्विवाद कहा जा सकता है कि 'हीलीबोन की बतखें' में यह शैली अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँची ।

यशपाल ने पुराने बन्धु सत्य को भावमवादी दृष्टि से दया और परखा। जैन और अनेय ने जहाँ तन और उनकी सहज आवश्यकताओं की गहराई में छुवकी लगावर, खुदबोश से दम्भी जाने वाली मन की स्थितियों को अपनी गहरी अन्तर्दृष्टि से उजागर किया, वहाँ यशपाल ने शरीर और मन के साथ अथ को जोड़कर सामाजिक अथवा वैयक्तिक सम्बन्धों को परमा और उस परम के परिणाम रमे। उनकी कहानी 'पराया मुख' उनकी कला का सर्वोद्भूत उदाहरण है और यशपाल की सूक्ष्म, अकाट्य तर्क और गहरी अन्तर्दृष्टि की परिचायक है।

और यो प्रेमचन्द के जमाने ही से नयी कहानी पुरानी के साथ-साथ अपने नये सिल्स, रंगी और दृष्टि को लिए हुए चलने लगी और यदि मैं कहूँ कि यह विकास अभी जारी है, नयी कहानी दो-चार दिशाओं में हो रही, दसा दिशाओं में विकास कर रही है तो गलत न होगा। देगुमार लेखक जिनका नाम, चाहे उतना सामने न आये, इस विधा में प्रयोग कर रहे हैं। लेखक का नाम (बार-बार सामने न आने के कारण) याद नहीं रहता, पर कहानी याद रह जाती है। यह प्रगति इतनी बहुमुखी है कि इसे शब्दा अथवा शब्दगत रुढ़ियों में बाँध पाना कठिन लगता है और किसी नयी दिशा में बढ़ने वाला हर कथाकार समझता है कि दिया वास्तव में नयी है—पिछले दिनों नयी कहानी के देहानि और गहरी पक्ष को लेकर जा गोर भवा, वह इसी धारणा का परिणाम था।

वास्तव में दो महायुद्धों ने सत्तार भर को जैसे भकभोर कर रख दिया। प्राज्ञ के लेखक ने पूरे के-पूरे राष्ट्र को दूसरी जातिवा अथवा राष्ट्रों में एक अर्धी, क्रूर पाशविकता का व्यवहार करते हुए, एक अमानवीय कठोरता से उसे पद दलित करते हुए उनका प्रसितत्व तक मिटने हुए देखा और अजाने ही उनकी पुरानी मान्यताएँ बदल गयीं। ऐसी पाशविकता, ऐसी क्रूरता तो पहले कहानियों में कही नहीं थी। साहित्य में तो क्रूर-से-क्रूर व्यक्ति के मन में भी ममता को खोज दिखाया जाता था। इस सामूहिक पाशविकता का कारण जानने के लिए समूह की इकाई-व्यक्ति उसकी उत्पत्ति, विकास, उसके मनोभावों और उद्देश्यों की ओर लेखक की दृष्टि गयी। डॉबिन, मार्क्स और मायड ने इस काम में उसका पथ-निर्देश किया। एक ने मानव की उत्पत्ति, दूसरे ने उसके क्रिया-कलाप और तीसरे ने उसके मनोविज्ञान के सम्बन्ध में पुरानी धारणाओं को बदल दिया और मानव के भूत्वा का कारण पशु से उसके विकास, मानव समाज की ऐतिहासिक और आर्थिक मथायताओं अथवा उसके विकसित या अविकसित मन की गहराइयों में खोजा जाने लगा।

इस तेहरी दृष्टि से देखने पर पुराने माने हुए सब भूँटे दिखाई देने लगे।—भाई अपनी कहानी से उनका प्यार नहीं करते, जिनका बहनें अपने भाइयों से—हमारे यहाँ

यह एक माना हुआ सत्य था। पर युद्ध की विभीषिका, दिनों दिन बढ़ती कीमतों और देश के विभाजन के बाद, जब लड़कियाँ नौकरी करने लगी, वे न केवल आर्थिक रूप से स्वावलम्बिनी हुईं, वरन् माता-पिता और छोटे भाई बहनो की पालन-कर्त्री बनीं, तो घर में उनकी स्थिति अनायास बदल गयी। और बेरोजगार भाइयों के लिए कहीं-कहीं उनका व्यवहार वैसे ही उपेक्षापूर्ण हो गया, जैसा कभी पहले भाइयों का बहनो के प्रति होता था। न केवल यह, बल्कि माता-पिता को भी उनके इस व्यवहार में कोई असंगति दिखाई नहीं दी। उषा प्रियम्बदा ने अपनी कहानी 'जिन्दगी और गुलाब के फूल' में इसी वस्तु-सत्य को नयी दृष्टि से परखा है।

दसियों पुराने राजनीतिक, सामाजिक अथवा वैयक्तिक सत्य इस तेहरी दृष्टि के प्रकाश में झूठे दिखायी देने लगे। मानव की सद्वृत्तियों ही को देखते रहने के बदले, लेखक का ध्यान उसकी ग्रन्थियों, कुप्रवृत्तियों और स्वभाव की विशेषताओं की ओर भी गया। जब पुरानी कहानियों के आदर्श पात्र और उनकी स्थितियाँ जीवन में कहीं दृष्टिगोचर न हुईं, तो वैसे कहानियों से वितृष्णा होने लगी। लेखक के साथ साथ पाठक भी कहानी से मनोरंजन की अपेक्षा कुछ अधिक की मांग करने लगे। तब गढ़े-गढ़ाए काल्पनिक कथानकों का जादू टूटा, कथाकार ने बदलते जीवन के तगादे को मान, पहले निर्वैयक्तिक यथार्थवादी दृष्टि से मानव और समाज को देखा और ऐसी कहानियाँ लिखी जो, जीवन का एक जीता-जागता, उसकी गति से स्पन्दित खण्ड-मात्र दिखाई देती थीं। ऐसी कहानियाँ प्रेमचन्द के वक्त ही से लिखी जाने लगी थी। प्रेमचन्द की 'बड़े भाई साहब' अज्ञेय की 'रोज', अमृतराय की 'कस्त्रे का एक दिन' ऐसी ही कहानियाँ हैं। नये कथाकारों में अमरकान्त की 'दोपहर का भोजन', इस शैली का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है। फिर कथाकारों ने वैयक्तिक दृष्टि से अपने पात्रों के अन्तर में भाँका और अर्धचेतन, उपचेतन और अवचेतन तक में गोते लगाकर मानव की ग्रन्थियों, विकृतियों और कुप्रवृत्तियों से पर्दा उठाया। जैनेन्द्र की 'रत्न प्रभा' और अज्ञेय की 'हीलीवोन की बतखें' से लेकर मोहन राकेश की 'मिस पाल'; मार्कण्डेय की 'उत्तराधिकार', राजेन्द्र यादव की 'जहाँ लक्ष्मी कैद है' और राजकमल चौधरी की 'घस स्टॉप' तक इन कहानियों की लम्बी शृंखला है। यही नहीं, नये कथाकार ने उस वैयक्तिकता में भी निःसंग दृष्टि अपनायी और अपने ही मन के भावों का एक निरपेक्ष दृष्टा की तरह विस्लेषण करने का प्रयास किया। जितेन्द्र की 'ये घर : ये लोग' और राजेन्द्र यादव की 'अभिमन्यु की आत्महत्या' इसके उदाहरण हैं।

दृष्टि बदली, मानव और जीवन को देखने के ढंग बदले, तो कहानी का शिल्प भी बदला। पहले की-सी कथानक प्रधान, भटका देने और मधुर टीस उत्पन्न करने वाली गठे-गठाई कहानियों के बदले जीवन की गहमागहमी, रंगारंगी, कटु-यथार्थता जटिलता,

मरिचकता का प्रतिबिम्ब लिए हुए^१ सीधे सादे स्वेच की सीरे निवृत्त की-सी^२ अत्यरुण^३ का यात्रा विवरण की सी^४, कुछ प्रभावों अथवा स्मृतियों का गुम्फन मात्र^५ वणनारम्भ^६ चित्रामय^७, डायरी के पन्ना^८, अथवा पत्रों का रूप लिए हुए^९। एक और लोक-कथा और दूसरी और उपवासों की हदों की छूनी हुई^{१०}—तरह तरह की कहानियाँ मिली जाने लगी। पहले कहानियों का प्रयोग होता था, जिससे उनकी सरलता और सुगमता द्विगुणित हो जाती थी। अब उनमें स्पष्ट अथवा अस्पष्ट चित्रों और प्रतीकों का प्रयोग होने लगा, जिनसे उनकी जटिलता और सरिलपटना बढ़ी। निमल वर्मा की 'परिन्दे', माकण्डे की 'धुन', राजेन्द्र यादव की 'अभिमान' की 'आत्महाया', अमृतराय की 'मगला-खरण' ऐसी ही कहानियाँ हैं। लेकिन कहानी के नये शिल्प में प्रतीकों की आवश्यकता थी। उनमाएँ प्रायः बाहर की स्थितियों को समझने में सहायता देती हैं, बिम्ब और प्रतीक मन की स्थितियों को समझने में सहायक होते हैं। कई बार जिस मानसिक स्थिति को समझने के लिए धरे और पृष्ठ रंगने की आवश्यकता होती है, वह एक बिम्ब अथवा प्रतीक के माध्यम से समझा दी जाती है।

लेकिन वस्तु शिल्प के ये प्रयोग, जैसा कि इन तथा दूसरे उदाहरणों से पता चलता है, पुराने कथाकारों से भी मिलते हैं और गठी-गटाई, भटका देकर खाय होने या मन में एक टीस-सी छोड़ देने वाली कहानियाँ नये कथाकारों ने भी लिखी हैं। रावेरा के यहाँ 'यलबे का मालिक' और 'नये बादल', राजेन्द्र यादव के यहाँ 'जहाँ तकनीक है' और 'छुगन्न' रेणु के यहाँ 'तीर्थोदक' और 'मारे गये गुलफाम', कृष्णा सोबनी के यहाँ 'मिक्का बदल गया' और 'गुलाब जल गड़ेरियाँ', धन्नु भण्डारी के यहाँ

- १ जिन्दगी और जोक (अमरकान्त), जानवर और जानवर (मोहन रावेरा), फ्लाट का मोर्चा (अमरकान्त वहादुर मिश्र)
- २ बेस (रघुवीर सहाय), नगा आदमी नगा जन्म (अमृतराय)
- ३ समाप्ति (जनेन्द्र)
- ४ संकल (रामकृष्ण), घरउद्या (भैरवप्रसाद शुभ), झोपड़ी (नरदीनारायण लाल)
- ५ पहाड़ की स्मृति (यादव)
- ६ छुगन्न (राजेन्द्र यादव)
- ७ गिम्मे के कलक की कहानी (रामकृष्ण)
- ८ निदा जी (नरेश मेहता)
- ९ तिप्परामिना की डायरी (नरेश मेहता)
- १० सईदा के छत (अमृतराय)
- ११ नीलम देव की राज कन्या (जनेन्द्र) तथा नीली भील (अमरकान्त)

‘सियानी बुझा’ और ‘यह भी सच है’, मार्कण्डेय के यहाँ ‘गुलरा के बाबा’ और ‘माही’, अमरकान्त के यहाँ ‘डिप्टी कलक्टर’ और ‘दोपहर का भोजन’, भीष्म साहनी के यहाँ ‘चोफ की दावत’ और ‘इमला’—पुरानी और नयी कहानियाँ साथ-साथ मिलती हैं।

नये कथाकारों को मैं तीन श्रेणियों में बाँटना चाहूँगा।

१. वे कथाकार, जिन्होंने चाहे दो-एक नये प्रयोग किये हों, लेकिन साधारणतः उनकी कहानियाँ नख से शिख तक खुस्त और दुखस्त, पुरानी शैली के पूरे मँजाव के साथ लिखी जाती हैं। इन में राकेश, शिवप्रसाद सिंह, रेणु, मन्मू भंडारी, उषा प्रियम्बदा और शानी प्रमुख हैं।

२. वे कथाकार, जिन्होंने चाहे चार-छः कहानियाँ पुरानी शैली की लिखी हों, पर जिनका रुझान नये शिल्प और नयी वस्तु की ओर है, इनमें राजेन्द्र यादव, मार्कण्डेय राजकमल चौधरी, रामनारायण शुक्ल और प्रयाग शुक्ल के नाम उल्लेखनीय हैं।

३. वे कथाकार, जिन्होंने एकदम नया शिल्प और नयी वस्तु अपनायी है। इनमें राम कुमार, निर्मल वर्मा, रघुवीर सहाय, नरेश मेहता, राजेन्द्र किशोर, मुद्राराक्षस, रणधीर सिन्हा, वीरेन्द्र मेहदी रत्ता, शरद जोशी आदि के नाम लिये जा सकते हैं।

ऐसे बेगिनती नये कथाकार, जिनकी दो-एक कहानियाँ ही मैंने पढ़ी है और जिनकी कहानियों की तो याद है, पर लेखकों की नहीं इन्हीं तीन श्रेणियों के अन्तर्गत आते हैं। दयानन्द अनन्त या ऐसा ही कुछ नाम याद आता है जिनकी बड़ी ही सुन्दर, नख से शिख तक दुखस्त कहानी ‘गुड़ियाँ गले’। न गले मैंने पढ़ी थी और रवीन्द्रनाथ श्रीवास्तव की कहानी ‘वेश्या नहीं बनूँगी’ अभी पढ़ी है, जिसमें शिल्पगत नया प्रयोग है। इन सभी कथाकारों के सम्मिलित प्रयत्नों से नयी कहानी का जो रूप सामने आता है, वह उज्ज्वल दीखता है। पुरानी परम्परा से हट कर लिखने वालों ने भी कुछ बड़ी सुन्दर कहानियाँ दी हैं—मार्कण्डेय की ‘माही’, रामकुमार की ‘हुस्ता बोबी’, राजकमल निर्मल वर्मा की ‘परिन्दे’, नरेश मेहता की ‘तथापि’, अमरकान्त की ‘दोपहर का भोजन’, राजकमल चौधरी की ‘बस स्टाप’—इस कथन की सबल प्रमाण हैं। एक खतरा अवश्य है कि नयी कहानी नयी कविता की तरह पश्चिम की वस्तु स्थितियों और मनोभावनाओं को अपने ऊपर लादकर दुर्बोध, दुर्गम और अवास्तविक न हो जाय! विशिष्टता के चक्कर में कुछ नये कथाकार इसका भी प्रयास कर रहे हैं। श्रीकान्त वर्मा की कहानी ‘टोसो’ इसका उदाहरण है। उसका पुरुष न यहाँ का पुरुष लगता है न युवती यहाँ की युवती। मार्कण्डेय के ‘धुन’ और अमृतराय के ‘मंगला चरण’ का प्रतीक इतना दुर्बोध है कि लेखक के समझाए ही समझ में आता है

आर इस पर भी वह कथा से स्वन नि मृत नहीं, ऊपर से लादा हुआ प्रतीत होता है। फिर पद्य तो आभरत होकर जो मरना है (यद्यपि इसमें मुझे सन्देह है) लेकिन गद्य के लिए त्रुटि होकर जीना सुदिकल है। अच्छी बात यही है कि कथाकारों में रावेण, शिवप्रसाद मिश्र, भीम साहनी, कृष्णा सोवती, बाबूदेव, कमलेश्वर, शानी, मन्मथपट्टारी, उषा प्रियम्बदा आदि के रूप में ऐसे मूल्यवान् कथाकार हैं, जो परम्परा से कट नहीं, वरन् पुरानी परम्परा के गुणों को अपनी शक्तियों में समो कर, नयी वस्तु को अत्यन्त मनोरञ्जक और हृदयग्राही ढंग में दे रहे हैं।

जहाँ तक विगत की तुलना मैं वर्तमान कहानियों के माध्यम का प्रश्न है, पुराने कथाकार के नाम मेरे लिए उस पर कोई गाय देना समस्त नहीं है। नये कथाकारों और आलोचकों को कपन, मनोवृत्तियाँ, बड़े भाई साहब, नाना, एक रात, रत्न प्रभा, पात्रेय, रावीव और उम्मा माभी, जीवन शक्ति, राज, लैटर बक्स, होलीवुड की बतर्से, पराया मुख, राज, पहाड़ की स्मृति अपनी अपनी जिम्मेदारी, घमण्ड, आह्वान और समय जमी उच्च कोटि की पुराने लेखकों की नई कहानियाँ पढ़ कर अपनी राय बनानी चाहिए। बड़ी भिन्नता के साथ में केवल इतना ही कह सकता हूँ कि नये लेखकों की कुछ कहानियाँ इनके बराबर चाहे पढ़ जायें, पर इन पर भारी कम ही पड़ेगी। लेकिन साहित्य में तुलना कुछ अच्छी चीज नहीं है। एक सुन्दर रचना की तुलना दूसरी सुन्दर रचना से की ही नहीं जा सकती। केवल दोना का रस लिया जा सकता है। नये कथाकारों में नये ढंग से बात कहने की जो लालसा है, नये रूपाकारों को छूँढने या अपनाने की जो छटपटाहट है, पुराने के प्रति जो खिन्नता या घृणा आलोचक है, वह इनकी युवावस्था ही का प्रतीक है और इसीलिए आश्चर्य भी करता है। क्योंकि पुराने के प्रति आलोचक और नये की खोज जिदगी का परिचय देती है। नये लेखकों में जो लोग प्रयोग को महज प्रयोग के लिए अपनी विविधता सिद्ध करने या दूसरों को चौंकाने के लिए करेंगे, वे शायद दूर तक नहीं जा सकेंगे। जो विभिन्न प्रयोग करके ऐसी शैली अपना लेंगे, जिसमें वे अपनी अनुभूतियों को अपने विविध ढंग से व्यक्त कर सकेंगे और जिदगी भर टामकटोये न मारेंगे, वे जहाँ साहित्य पर अपनी धावी की अमिट छाप छोड़ जाएंगे।

इसके अनिश्चित नये लेखकों के लिए इस बात का भी ध्यान रखना जरूरी है कि वह कौन सी नया प्रयोग क्यों न करे, उसकी रूढ़ि साफ़ रहे और जो वह कहना चाहता है वह शब्द कह दे। यह नहीं कि वह कहना कुछ चाहे और छपी कहानी कुछ कहे। 'अभिमन्यु की आत्म टूटा' में ऐसी ही बात हुई है। कथय वही सोधगम्य नहीं रहा और लेखक जो कहना चाहता है, वह नहीं कह पाया। कहानी की अन्तिम पंक्ति— 'वह मेरी आत्म की लाला थी' शायद कथय को झुंझला देती है। मेरे खयाल में आभ

की हत्या करके जो आदमी लौटता, वह यह कहानी न कहता। हुआ वास्तव में यह कि कथा का नायक आत्म की हत्या करने गया था, हर आत्म की लाश नहीं, सजीव आत्म को अपने कंधे पर लादे लौट आया। सुभद्रा—उसके अन्तर की माँ, यानी सृजन शक्ति यानी आत्म और भी गहरे में जाये—आत्मा ही का प्रतीक है। उसने उसे छोड़ा कहाँ? खत्म कहाँ किया? डुवाया कहाँ? उसे तो वह लेकर चला आया है अपने शिशुओं के लिए, यानी अपनी रचनाओं के पालन-पोषण के लिए। “ऐसा ही किंचित् धुं धलापन मार्कण्डेय की ‘धुन’ में भी है, लेकिन राजेन्द्र यादव ने अपनी ‘बुले पंख, टूटे डैने’ में थीम को बड़ी कुशलता से निभाया है और मार्कण्डेय की ‘माही’ तो छोटी होने पर भी प्रयोग के नयेपन और संकेत के (संज्ञान) अति सूक्ष्म होने के बावजूद, मन पर अमिट प्रभाव छोड़ जाती है। क्योंकि जो बात मार्कण्डेय उस कहानी में कहना चाहता है, वह उसने बड़ी बारीकी, लेकिन पूरी सफाई से कह दी है।

जहाँ तक मेरे मत का प्रश्न है, मैं समझता हूँ कि सब से महत्व की चीज़ वस्तु और देखने वाली दृष्टि है। उसके बाद शिल्प का स्थान है। १९३८ से ४८ तक उर्दू कहानी में लगभग वे सभी प्रयोग किये जा रहे थे, जो कि आज हिन्दी में किये जा रहे हैं (कोई अन्वेषी बड़े शौक से उर्दू की पत्रिकाओं को देख कर मेरे कथन की सच्चाई को जान सकता है) और उस वक्त आज की हिन्दी कहानी की तरह उर्दू कहानी की गति में बाढ़ पर आयी नदी का वेग था और कथाकारों की तीन पीढ़ियाँ एक साथ, प्रति स्पर्धा के साथ, सृजनरत थी। नये-नये प्रयोग आये दिन हो रहे थे। ऐन उस वक्त मोपासाँ और मांम के शिल्प से प्रभावित होकर मंटो ने कहानियाँ लिखनी शुरू कीं और उसी पुराने शिल्प को पूरी तरह अपना कर अपनी वस्तु के नयेपन, दृष्टि की गहराई और गहन मानवीयता के साथ, उर्दू कहानी पर छा गया।

नये कथाकारों के सामने मैं मंटो की मिसाल रखना चाहूँगा। शिल्प वे कोई भी अपनाएँ, यदि उनकी दृष्टि साफ और गहरी है, कहने के लिए उनके पास कुछ नया है, अपना है, अनुभूत है, चुराया या सम्यक् अपने ऊपर लादा नहीं और उनके हृदय में गहरी मानवीयता है, तो जो वे लिखेंगे, सीधा दिल पर असर करेगा। और हिन्दी साहित्य ही नहीं, हिन्दी के माध्यम से विश्व-साहित्य पर अपना नक्शा छोड़ जायगा।

नई कहानी : एक बहु चित्रित सदम

सुरेन्द्र

‘नई कहानी’ एक तरह से नारी-पुरुष के आपस के बदलते रिश्तों की भी कहानी है। (वर्तक यही पत्र ‘नई कहानी’ में अधिक साधकता और अधिक विवृति के साथ उमर कर आया है) इन रिश्तों में चाहे तो सामाजिक सदमों की घटती रही हो चाहे निरी वैयक्तिक स्थिति या प्रेम करते हुए न कर पाने की विवशता हो या फिर बायालॉजिकल दृष्टि से कोई सवाल भाड़े आया हो। हो यह भी सकता है कि ये रिश्ते केवल शारीरिक सनह पर ही बने और मिटे हो या उनमें ईमानदार अनुभूति हो और ओड़ी हुई अनुभूति भी हो सकती है।

‘नई कहानी’ में प्रेम सम्बन्धों की जो अभिव्यक्ति हुई है, वह सामाजिक सदमों से होकर कम गुजरी है, जितनी कि निरे वैयक्तिक सदमों से होकर। इन सबों की परिवेश ने बहुत कम सदमित किया है। (कमज कम प्रत्यक्ष रूप से) और वह भी काफी अलग से। युग तनाव ने ज्यादा से अधिक जिन रिश्तों पर असर डाला है या जिन्हें झटका है, वे नारी पुरुष के प्रेम सम्बन्ध ही हैं। सस्ती और गौरी मावुकता से धीरे धीरे छुटकारा पाता हुआ आजका आदमी इन सम्बन्धों के बौद्धिक घात-तल पर स्पर्श करता है, कही उसे ये सम्बन्ध निरे शारीरिक लगते हैं और इन्हें लेकर वह बहानियावा व्यवहार करने लगता है और कही उसे इनमें जीवन की कोमलता और अनुभूति की साधकता तजर आती है। प्रेम सम्बन्धों को लेकर वह द्वेष की स्थिति में रहता है। जीवन की व्यस्तता और प्राथमिकता से हल मागने वाले प्रश्न उसे अन्तरंग क्षणों को पूरी तरह जीने नहीं देते, और वह स्वयं को देते हुए भी न दे पाने की स्थिति में बना रहता है, इस सब से उममे कुटाए पतप उठती हैं, इस तरह वह इन सम्बन्धों को लेकर असहज हो उठता है। यहा तक तो ठीक है और इस अनुपात से भी।

लेकिन पिछले दिनों होता कुछ ऐसा भी रहा है कि नारी पुरुष के अन्तर में गहरे भावने और वहा से नए-नए मसौदे निकाल पाने की फिराक में पेशेवर कहानी कारों ने (क्योंकि कहानी उनके लिए रचनात्मक विद्या ही नहीं है, जीविका अर्जित करने का साधन भी है, इसलिए उसे बाजार में खपाना था और उसके लिए बाजार की

नज़् देखते हुए यह ज़रूरी था) और उनकी देखा-देखी फैशन जीवी दूसरे तथाकथित कथाकारों ने 'नई कहानी' को गंगी औरत ही बना दिया और उस पर हमले कराने में ही नएपन की सार्थकता मानी और सही दिशा भी। काम-प्रसंग नई कहानी में अनुभूति की सचाई के कारण उतने अभिव्यक्त नहीं हुए जितने कि फैशन के कारण। जाने-अनजाने सैक्स चित्रण नई कहानी का एक मूल्य (?) ही बन गया। सही माइने में यह मूल्य भी माना जा सकता था यदि, इसे बाज़ार को देखकर और वतीर फैशन के अभिव्यक्ति न दी जाती, इसके माध्यम से नारी-पुरुष के आपस के 'एडजस्टमेन्ट' और जीवन व्यापी रिश्ते तथा उन पर पड़ने वाले प्रभावों को कलात्मक ढंग से प्रस्तुत किया जाता यानी उन्हें दूसरे जीवन के ग्रहम मूल्यों की भी पृष्ठ भूमि दी जाती लेकिन ऐसा हुआ नहीं, हुआ ऐसा कि युगनद्ध स्थितियों और सम्मोग व्योरों की 'नई कहानी' के बाज़ार में कुछ ऐसी आमददरफ्त हुई कि काम शास्त्र और उसके सीमित आसनों की संख्या, उनका वैचित्र्य और उनकी मौलिकता रखी की रखी रह गई। काम की एक-एक सलवट और उसके एक-एक 'कर्व' की अभिधापरक शव परीक्षा की गई। 'वरवस साड़ी ऊपर उठाने' (किस्से ऊपर किस्सा : रमेश बक्षी) से लेकर पोंछ फेंकने (विनायक : सुदर्शन चौपड़ा) तक का चटखारे ले लेकर बरान किया गया, सेपटी लॉक्स का आविष्कार किया गया और रचना प्रक्रियागत लेखकीय निस्संगता को उठाकर ताक पर रख दिया गया। नतीजा यह हुआ कि ये तथा इस जैसी कहानियां कथ्य और शिल्प की दृष्टि से कमजोर और निम्न स्तर की बाज़ारू कहानियाँ होकर ही रह गईं। लेकिन इस तरह की कहानियों से लेखकों ने पाठकों को (प्रबुद्ध पाठकों को नहीं) चौंकाया ज़रूर और अपनी ओर आकर्षित भी किया कि हम भी लेखक हैं आपको हमारी भी (हमारी ही) चीजें पढ़नी चाहिए, नहीं तो.....

कहानी लेखिकाओं में नव्यतम और आधुनिकतम उन्हें माना गया, जिन्होंने सैक्स को खुलकर अभिधापरक चित्रण दिया और खुलकर चित्रण देते रहने की प्रतिज्ञा की और आलोचकों की आशवासन दिया कि उनकी ओर से इस संदर्भ में वे निश्चित रहें। इस संदर्भ में लेखिकाओं ने विषय की सहजता और असहजता को नकार दिया, उनकी दृष्टि में भी कोई कलात्मक रुचि उभरकर नहीं आई। जिन महिला लेखिकाओं ने सैक्स सम्बन्धी बंधे-बंधाए मुहावरे को तोड़ा (शिल्प और कथ्य के प्रति बदली हुई महत्वपूर्ण दृष्टि की वजह से नहीं) वे तुरन्त 'नई कहानी' के खेमे में दाखिल करली गईं, इस बात को भुलाकर कि नए की दृष्टि से उनकी कितनी उपलब्धि है। इतना ही नहीं, इतना और भी कि उनकी कमजोर और लचर कहानियों को 'नई कहानी' के मनुने के वतीर पेश किया गया। जबकि उनकी 'अप्रोच और ट्रीटमेन्ट' में कहीं भी चिन्हित किये जाने योग्य नयापन नहीं था, खास तौर से उन कहानियों में जिनको

कि प्रतिनिधि नई कहानिया के तौर पर पेश किया गया था ।

दरमसल काम ब्योरो के चित्रण की शुद्धता जैनेन्द्र, यशपाल, भ्रम और भ्रजेय से ही आरम्भ हो गई थी । जैनेन्द्र ने औरतो को नगा कराना आरम्भ कर दिया था और भ्राज भी 'विज्ञान' आदि के नाम पर उन्हें उसमे कुछ ज्यादा ही करना पड़ रहा है । यशपाल ने क्या मे 'दही जमवाना' महत्वपूर्ण मान लिया था । और हर कहानी और उपयाम मे उसे बनाए रखने के लिए सारे क्या-क्या हथकण्डो का उपयोग किया था । भ्रजेय का सैकम चित्रण सवया भिन्न स्तर का था, उसमे बोद्धि-वता तो थी ही, रचना प्रक्रियात्मक तटस्थता भी थी । लेकिन ज्यादा नए कहानीकारों मे भ्रजेय की सैकम के प्रति ट्रीटमेन्ट की विशेषता नहीं पा पाई । कहानी को मनोरंजन मानने और उससे मनोरंजन करने वाले भगवती चरण वर्मा बूढ़ी इन्द्रियों के लिए भ्राज भी 'रेखा' जैसे 'टानिको' का निर्माण कर रहे हैं, यह चित्तनी विचित्र और तरस खाने लायक बात है ।

कुछ मित्रों को भ्रम हो सकता है कि मैंने यहाँ शरीर भ्रशील, नैतिकता और भौतिकता वाले मूल्यों के आधार पर नई कहानी मे बाँटत प्रेम और सैकम सम्बन्धी स्थितिया की जाच-पड़ताल करनी चाही है । तो, ये मान मैं साहित्येतर मानता हूँ । इनके लिए समाज सुधारक और नीति पंडित को बधाई दी जा सकती है । नई कहानी मे सैकम चित्रण को नेवर जो सवाल उठाया गया है, यह भ्रशीलता को लेकर नहीं है, भ्रशीलता के कारण भी नहीं है, क्योंकि भ्रशीलता जैसी चीज साहित्य मे होती ही नहीं । कोई भी विषय (साहित्य के सदन में) स्वयं मे शरील-भ्रशील नहीं है । साहित्य मे तो सवाल अभिव्यक्ति का होता है, परिष्कृत और मोड़ी अभिव्यक्ति का, विषयो के प्रति पहल का, (शक्तिशाली और कमजोर चित्रण का) मैंने यह सबान नई कहानी मे आई हुई सैकस सम्बन्धी 'मोनोटनी' के कारण उठाया है और सैकस को सध्य बनाकर लिखने के कारण । क्योंकि सैकम स्वयं में कोई स्वतन्त्र स्थिति लिए हुए नहीं होता ऐसा वह हा भी नहीं सकता, कमजकम प्रबुद्ध व्यक्ति के लिए । वह तो नारी-मुख के परस्पर सम्बन्धों की एक खास दिशा की अभिव्यक्ति है, इसलिए महत्वपूर्ण है और इसलिए महत्वपूर्ण नहीं भी है, क्योंकि महत्वपूर्ण तो नारी-मुख के सम्बन्ध हैं और उनके लिए सैकम । इसलिए हम आन्तरिक सत्य और नारी-मुख के परस्पर सम्बन्धों के नाम पर सैकस को चित्रण-लक्ष्य नहीं मान सकते और खास तौर से पिष्टोपिष्ट सैकस ब्योरो और युगन्द स्थितियों को तो और भी नहीं, लेकिन हुआ ऐसा ही है कि हमने अभिप्रात्मक रूप से सैकस ब्योरो और स्थितियों का चित्रण ही अधिक किया है, नारी-मुख के इस कारण करने-दिखाते सम्बन्धों को कम अभिव्यक्ति दी है ।

इस चित्रण से हम प्रबुद्ध पाठक में कोई असर पैदा नहीं कर पाए है और यदि कर भी पाए हैं तो न कुछ के बराबर बल्कि हमारे इस चित्रण से उसे ऊब हुई है, क्योंकि कहानीकारों ने यह फाँसूला ही बना लिया है कि इतने प्रतिशत सैक्स का चित्रण अधिक से अधिक कहानियों में होना ही चाहिए। सैक्स के कारण नारी-पुरुष के बनते विगड़ते रिश्ते, सैक्स जीवन के प्रति उनकी प्रतिक्रिया, उससे उत्पन्न जीवन गत दिलचस्पियाँ और ऊब, जीवन में उसके कारण बनती विगड़ती व्यक्ति दृष्टि और उस संदर्भ में गुलते हुए सामाजिक सम्बन्धों का चित्रण तो किया जा सकता है, लेकिन कामशास्त्रीय नए विकृत आसनों को नई कहानी का नुस्खा मानकर प्रस्तुत करना न तो मानवीय संवेदना और मानव-मूल्यों की दृष्टि से समझने लायक बात है और न ही कहानी के शिल्पगत आयामों की दृष्टि से और खास तौर से तब तो और भी नहीं जब यह चित्रण भेला हुआ न हो, मात्र अययार्थ हो और संवेदना या कला गत कोई सम्भावना न दे पाता हो।

जिन कहानियों में सैक्स को अभिव्यक्ति मिली है, वे भिन्न-भिन्न स्तर की कहानियाँ हैं और उनके हिसाब से पाठकों के अलग-अलग वर्ग हैं। पाठ्यक्रम संबंधी पुस्तकें लिखने वाले अध्यापकों को हेय दृष्टि से देखने वाले पेशेवर कहानीकारों ने यह भी किया है कि इस तरह की कहानियाँ उन्होंने भीड़ के लिए लिखी हैं, एक भेसे सतही रुचि वाले पाठक के लिए लिखी हैं, जो उनसे ऐसी ही कहानियों की मांग करता है, जिसका परिष्कृत बोध इतना ही है, कि कहानियों को मनोरंजन के लिए, समय काटने के लिए तथा वासना के सस्ते उभार के लिए पढ़ा जाय। कुछ कहानीकार तो केवल सैक्स संबंधी कहानियाँ लिखने के लिए ही प्रतिश्रुत हैं। रोटी, कपड़े मकान और सम्मान की उनके लिए कोई समस्या ही नहीं है-यानी कहानियों में वे इन प्रश्नों को नहीं उठाते। सामाजिक वायित्व उनके लिए कोई अर्थ नहीं रखता, यह भी सहन किया जा सकता था यदि उनकी सैक्स परक कहानियाँ ही महत्वपूर्ण बन पड़ी होती।

सही बात तो यह है कि नए कहानीकारों की एक बड़ी तादाद उन प्रश्नों को अहम मान रही है जो या तो उनके जीवन में है ही नहीं या फिर हैं तो बहुत कम, इस तरह अनुभूति की ईमानदारी के नाम पर ओड़ी हुई अनुभूति का चित्रण किया जा रहा है, इसलिए कि कहानियों में अतिरिक्त चित्रित सैक्स उनमें घटित नहीं होता। उन्होंने ऐसा भेला नहीं है, बल्कि उन्हें जीविका अर्जित करनी है और बाजार में ऐसी कहानियों की मांग है, इसलिए ऐसी कहानियाँ लिखते हैं। साफ बात है कि ऐसी कहानियों का कलात्मक मूल्य न कुछ होगा और मानवीय मूल्य तो और भी कम। इसलिए कि वे इन कोशों से लिखी ही नहीं गई हैं।

बमलेबजर ने जैनैन्द्र, यशपाल और मन्मथ आदि की कहानियों पर यह आरोप लगाया था कि उनमें ऐसे भादमी का चित्रण हुआ है, जिसने नारी को वासना पूर्ति का क्षेत्र समझा है और हर डाइज्ज रूम में उसे घपने लिए सजा कर सेना चाहा है। इस सत्य से इन्कार नहीं किया जा सकता। लेकिन सत्य यह भी है कि बड़ी सादाद में नए कहानीकारों ने भी इसी भादमी का चित्रण किया है। बल्कि यथाघ और आन्तरिक सत्य के चित्रण के नाम पर हमसे भी गहरे उतरे हैं। चुट-चुट की आवाज के साथ जब तक आवाज के बटन दो बार बार न मुल जायें, गाड़ी पिढियों में ऊपर तक न पहुँच जाय हिंस के बंध और बस के उभार बिम्बों में बाँधकर प्रस्तुत न किए जायें, तब तक कहानी अपूरी समझी जाती है। यह चित्रण घटिया नहीं, लेकिन जब एक जसा ही चित्रण सारे कहानीकारों ने यहाँ होने लगे और वह भी बहुत अधिक मात्रा में और उससे ऊँच होने लगे साथ ही कहानी अपनी निदनि को लेकर बिखर जाय तब ? सही बात यह है कि यथाघ के नाम पर उन्होंने सैक्स विट-तिथोंका चित्रण ज्यादा किया है और वे विट्टितियाँ ऐसी नहीं हैं जैसी कि होती हैं बल्कि ऐसी हैं जैसी कि होती नहीं और होती भी है तो बहुत कम। यानी ये विट्टितियाँ उनकी कल्पना की उपज हैं और सैक्सके नाम पर उन्हें कुछ देना था, इसलिये चित्रित की गई हैं। मानवीय मूल्यों की टूटने बनने की प्रक्रिया की अभिव्यक्ति में कहानी में सैक्स चित्रण एक समझने लायक बात हो सकती है या हम तरह नौ बात को समझा जा सकता है कि बनते और टूटते मूल्यों की सैक्स चित्रण के माध्यम से हम कहानी में किसी स्तर पर अभिव्यक्ति देम कें। लेकिन मुश्किलीन कुत्तो पर कहानी में प्रसन्नता जाहिर करना और उस चित्रण में रम जाना कहानी कला का बीन सा विकसित आयाम है और सैक्स चित्रण की बीन भी नवीन दिशा है, इस बात को चितेरे नए कहानीकार ही बता सकते हैं।

व्यक्तीन कहानियों के समय की अपेक्षा नारी-पुरुष के परस्पर के व्यवहार आज वहीं अधिक सहज हैं, कहें कि अब से पूर्व पुरुष-नारी और नारी-पुरुष का सहज होकर नहीं ले पाते थे। हाट-जाट, बाग-बगीचे और सार्वजनिक स्थानों में पुरुष-नारी को साथी या मित्र की हैसियत से नहीं देख पाना था, वह उसकी उपस्थिति में किसी स्तर पर घसहज हो उठता था और वह उसे मात्र नारी ही समझता था, नारी यानी वासना क्षेत्र में उसे तृप्ति देने वाली सहज एक मदद, एक चीज। नारी का सौंदर्य भी उसे आकर्षित करता था माँसबना की बड़ी हुई उत्तेजना के रूप में, वह किसी न किसी रूप में वासना के गिद ही भ्रमकर काटता रहता था। परिणाम यह होता था कि उनके सम्बन्धों में एक खिचाव, एक दुराव या अस्वाभाविक सी एक भौषणिकता आजाती थी, वे जो चाहते थे उस पर बहस करने और उसे प्रकट करने से कतराते थे और

पूरे साथ में वही बात छूट जाती थी जिसे वे कहना चाहते थे, क्योंकि वे नारी-पुरुष द्वैकाई के रूप में सहज नहीं थे। ये असहज होना उनमें ग्रन्थियों और यौन वर्जनाओं को जन्म देता था।

उनका (जैनेन्द्र-अज्ञेय यशपाल इलाचन्द्र जोशी से पूर्व) दृष्टिकोण सैक्स को लेकर दमनकारी था, वे परस्पर इस विषय पर इससे हटकर सोचते थे और इससे हटकर बात करते थे। उनकी दृष्टि में नारी-पुरुष के काम सम्बन्ध एक आवश्यक बुराई थे जिनका मानव मूल्यों से किसी भी स्तर पर समझौता नहीं हो सकता था। इसलिए सैक्स चित्रण को वे अश्लीलता के स्तर का मानते थे। साहित्य में इसलिए भी (इससे बचने के लिए) नारी पुरुष के सम्बन्धों को आदर्शवादी कोणों से देखा गया। पुरुष सैक्स सम्बन्धों को लेकर बहुत खुले मस्तिष्क वाला नहीं था। (एक हद तक वह ऐसा अब भी नहीं है) उसकी दृष्टि नारी को लेकर सामन्तवादी थी, यौन पवित्रता उसके लिए सर्वाधिक विकसित जीवन मूल्य था। उसका मानवीय स्तर पर इस संदर्भ में कोई 'एडजस्टमेन्ट' नहीं हो सकता था। विभाजन के समय लौटी हुई अपहृत नारियों को उनके संस्कारग्रस्त पतियों और परिवारों द्वारा न स्वीकार किया जाना इस संदर्भ में देखी हुई अमानवीय घटना है। 'पत्नी' और 'रोज' कहानियों की नायिकाओं में पाठक कहीं पर भारतीय संस्कृति को सुरक्षित अनुभव कर अपने परम्परागत संस्कार को संतोष तो दे पाता था, लेकिन उनके जीवन में जड़ पकड़ती हुई घुटन और ऊब को वह नहीं देख पा रहा था, या कमजकम उसे सही महत्व नहीं दे पा रहा था। यद्यपि इसका नारी-पुरुष के सैक्स जीवन से उतना सम्बन्ध भी नहीं था। लेकिन सम्बन्ध नहीं था, यह मैं नहीं कहता।

बदलती हुई परिस्थितियों, शिक्षा और विपन्न आर्थिक स्थितियों ने नारी को खुले सामाजिक जीवन में आने का अधिक अवसर दिया। इसके कारण नारी-पुरुष की परस्पर की दूरी और दूरी के कारण पलती हुई हृद एक हृद तक टूटी है। नारी-पुरुष सैक्स जीवन को परस्पर मिल बैठकर बौद्धिक स्तर पर समझ पा रहे हैं वे सैक्स जीवन और उसके जीवन गत प्रभाव तथा परिवार नियोजन आदि जैसी समस्याओं पर खुले मस्तिष्क से विचार करते हुए किसी जड़ संस्कार से पीड़ित नहीं होते। आज नारी-पुरुष यात्राओं, आकिसों या सार्वजनिक स्थानों में एक-दूसरे से मित्रों की हैसियत से मिल पा रहे हैं या कमजकम इस दिशा में वे प्रगतिशील हैं। नारी पुरुष के लिए अब पहले जैसी रहस्यमयी नहीं है। हम नारी के प्रति पिछली कहानियों जैसी किशोर भावनाओं से आक्रान्त नहीं हैं। अब हम नारी के बारे में आदर्शवादी होकर नहीं सोचते। हम ऐसे ही विचार करते हैं जैसे आदमी-आदमी के बारे

में सोचना है। अब दोनों के बीच अधिक सही यथाप है—एक दूसरे को समझने के लिए। स्थितियाँ बदल जान के कारण स्त्री पुरुष का एक दूसरे को देख लेना, बेतकलुफी से बात कर लेना या उंगली हाथ का छू जाना अब उतनी ध्यान भाव-पित करने वाली बातें नहीं रह गई हैं।

दरअमल कहानियों में नारी-पुरुष की इन्हीं सारी स्थितियों का चित्रण होना चाहिए और उनकी आंतरिक स्थितियों का भी इनने ही दायित्व के साथ (मित्र मित्र कोणों से) चित्रण होना जरूरी है। कहानियों में इस सबका चित्रण हो रहा है लेकिन बहुत कम। मनोविश्लेषण की दृष्टि से नारी-पुरुष की मन स्थितियों का निश्चय ही नई कहानी में अधिक दायित्व के साथ चित्रण दिया जा रहा है। नारी पुरुष के सैक सम्बन्धों को नकारा नहीं जा सकता, वे जीवन में हैं, और एक अत्यन्त महत्वपूर्ण भूमिका के रूप में उनका स्थान है, वे स्त्री-पुरुष के सामाजिक सम्बन्धों से लेकर वर्गगत सम्बन्धों और चित्त पर दूर तक प्रभाव डालते हैं, एक क्षण में उन्हें जीवन गन स्त्री पुरुष के सम्बन्धों का आधार भी माना जा सकता है लेकिन वे सब कहानियाँ ही तो नहीं हैं? और फिर उनका अभिधापरक चित्रण तो कहानी शिल्प के किसी भी स्तर से मेल नहीं खाता। यह चित्रण अत्यन्त सांकेतिक ढंग से प्रस्तुत किया जाता चाहिए और विशेष परिस्थितियों में—अत्यन्त आवश्यक होने पर—योर बार भी किया जा सकता है, लेकिन लेखकों ने दूसरे ढंग को ही अधिक अपनाया है और वह भी विशेष परिस्थितियों के न हाने पर।

अब यह तय है कि सैक नारी पुरुष के जीवन में है और खूब है और उनके जीवन गन रिश्ता में वही महत्वपूर्ण भी है, इसलिए वह कहानी में अभिव्यक्ति पा सकता है और उसे अभिव्यक्ति मिलनी भी चाहिए। लेकिन नारी-पुरुष के रिश्तों को लेकर यही तो एक विषय नहीं है विषय और भी है फिर विषय अधिक महत्वपूर्ण भी नहीं है, महत्वपूर्ण है कथाकार की दृष्टि और विषय के प्रति उसका अपना 'ड्रीट मेन्'। कोई भी विषय अनाड़ी कथाकार के हाथों पड़कर एक फूहड़ कहानी के रूप में प्रस्तुति पा सकता है, और वही विषय समर्थ कथाकार से हैसियत पाकर एक दुस्त कहानी बन सकता है। जो कथाकार जितने सांकेतिक और प्रतीकात्मक ढंग से (और परिवेश के अनुकूल अभिधात्मक ढंग से भी) सैक को लेकर कहानी लिखेगा वह कहानी उतनी ही सविशेष होगी। सामाजिक दृष्टि में जो विषय गोपन भरे (खासतौर पर सैक) और खुले तौर पर असामाजिक हैं वे नये कहानीकार के सम्मुख उतनी ही बड़ी शैलिक चिन्ता भी पेंकते हैं। उसकी सामर्थ्य के प्रति फँकी हुई इसी चिन्ता को स्वीकार करना लेखकीय प्रतिबद्धता भी है—क्योंकि यह प्रतिबद्धता उसकी अपनी रचना के प्रति है—और लेखक की रचनात्मक शक्ति भी।

कहानी में ऐसा भी हो सकता है कि हम सैक्स (मोटे तौर पर जिस आर्थ में लिया जाता है) का कहीं चित्रण ही न करें, लेकिन सर्वत्र उसके होने की या उसके हो सकने की सम्भावना की ऊष्मा बनी रहे और इसी स्थिति में या इससे कोई दूसरा मोड़ लेकर अन्त पाती हुई कहानी हमारे सम्मुख मानव के अनुभूत और मानव मूल्यों के कुछ नए पृष्ठ खोल जाय। राजेन्द्र यादव की 'एक खुली हुई साँभ' एक ऐसे ही नए अनुभूत और नारी पुरुष के बदलते रिश्ते की कहानी है जिसमें सैक्स की ऊष्मा (स्थूल रूप में नहीं) और सम्भावना जन्य आतंक (जोखिम उठाने के कारण) की उत्तेजना कहानी को एक खास शक्ति दे जाती है। 'मिस पाल' में मोहन राकेश ने सैक्स की सम्भावना चित्रित की है। कुल्लू और मनाली के बीच रायसन गांव में अकेली मिस पाल के साथ रणजीत ठहरता है। ठहरता वह बाद में है पहले वह जोगिन्दर नगर के लिए चला जाता है, लेकिन रास्ते में से ही कुछ सोच कर लौट आता है, यहीं से पाठक सम्भावित सैक्स के घटित होने के लिए प्रतीक्षित है। यह सम्भावना गहरा अर्थ तब और लेने लगती है, जब मिस पाल रणजीत से उसके मोने की व्यवस्था के लिए पूछती है 'बरामदे में या....'। बरामदे में सरदी का भय बिनाकर वह एक अस्पष्ट सा संकेत भी देती है। रात में वह करवट बदलती रहती है और रणजीत से 'सरदी तो नहीं लग रही' 'प्यास तो नहीं लगी' और फिर बार-बार 'अच्छा सो जाओ' कहती रहती है। यह सम्भावना यन्त्रणा का रूप भी ले लेती है, जब वह सुराही से चुल्लू भर कर पानी पीती है और सुबह उसका व्यवहार बिल्कुल बदल जाता है। इन सारी स्थितियों से गुजरती हुई और अन्त पाती हुई कहानी पाठक की चेतना को झकझोर देती है। हमारी संवेदना को कचोटती हुई मानवीय स्तर पर कुछ सवाल छोड़ जाती है। लेखक ने सकेतों और प्रतीकों के माध्यम से सैक्स को ही लेकर सर्वथा मानवीय प्रश्न उठाए हैं। 'मिस पाल' सैक्स की उतनी नहीं जितनी सैक्स-यन्त्रणा की कहानी है और मनो विश्लेषण-स्थितियों से गुजरती हुई यह कहानी हमें सर्वथा कुछ मनीषीय दे जाती है और कुछ मानवीय प्रश्नों पर सोचने के लिए विवश कर जाती है।

मन्तू भंडारी की 'ऊँचाई' कहानी में सैक्स अपने स्थूल रूप में घटित होता है, लेकिन वह कहानी की नियति नहीं है, बल्कि उसके आधार पर कुछ सवाल उठाए गए हैं। मसलन पति-पत्नी के सम्बन्ध यदि शरीर दूसरे को दे देने पर ही टूट सकते हैं, तब वे सही माइने में सम्बन्ध हैं ही नहीं, उनका आधार कच्चा है और शायद वे शारीरिक सम्बन्धों के आधार पर ही बने हैं, इससे इतर कुछ नहीं, तब वे किसी से भी हो सकते हैं—बनाए जा सकते हैं, फिर पति-पत्नी का ही सम्बन्ध क्यों

है। पति-पत्नी के शारीरिक सम्बन्ध का हान ही है, लेकिन सारे सम्बन्ध यही पता है और इसके कारण भी नहीं, सैकम व अनावा उनका आधार बहुत कुछ सामाजिक और मनोवैज्ञानिक है। लेविना ने बौद्धिक पहलू के साथ काफी साफ तौर पर यह बात गयी है कि प्रेम के क्षेत्र में शरीर का देना और लेना बहुत महत्वपूर्ण नहीं है प्रेम उससे ऊँचा है, वह शारीरिक सम्बन्ध मात्र नहीं है—वह यौन परिवर्तन का हान पर भी बना रह सकता है फिर नारी का शरीर देना ही महत्वपूर्ण नहीं है, महत्वपूर्ण है व सदम और वह परिवर्तन जिनमें और निमम वह दिया गया है या उन देना पडा है और हो सकता है कि उनके कारण मर्यादा मानवीय हों।

‘दाम्पत्य’ में राजकमल चौधरी ने भी उन सदमों को खास तौर से उभारा है, जिनमें शरीर को देना पडा है, लेकिन यह शारीरिक अपवित्रता (जिसे उगे आप अपवित्रता कहना ही चाहते हैं ता) मानवीय मूल्यों को ही दृष्टि में रखकर मान्य की गई है। ‘माँस का दरिया’ में कमलेश्वर ने छिटे-छिटाए कर्म को लेकर गहन और उसके ‘डिटेल्स’ दिए हैं। लेकिन चित्रण प्रक्रिया में लेखक के तटस्थ रहने के कारण कहानी हममें वश्या समस्या को बदले हुए कोण से छूती है, जिसमें ठोस बौद्धिक कथना की व्याप्ति है और है इस जीवन के प्रति सोचनी हुई विवृष्टता।

निमल वर्मा की कहानियों में सैकम चित्रण में ही रोमान नहीं दिया जाता बल्कि उन्हें परिघेय में रोमांटिक दिया जाता है। ‘अंतर’ में निमल ने सैकम पर परिणाम को सुली हुई और बढ़ती हुई दृष्टि से लिया है।

धीकान्त की कहानी ‘गज यात्रा’ में सैकम अपने स्थूलरूप में कही घटित नहीं हुआ है (स्पून रूप में भी घटित होकर सैकम हमें अनुभूति के ऐसे स्तरों पर छोड़ सकता है जहाँ हम कुछ अभिनव पा सकें, लेकिन यह काफी कुछ बन्वि पूरी तरह लेखक की संवेदनशीलता और शिल्प सामर्थ्य पर निर्भर करता है) फिर भी कहानी में सब वहीं उसकी उमा है और हम रिश्ता को, उसमें बदला हुआ भी पाते हैं। एक आतंकपूर्ण परिवर्तन में सैकम की न होने वाली होती हुई अभिव्यक्ति इस कहानी की खास उपलब्धि है। नारी पुरुष के बदलते हुए रिश्तों के लिहाज से गद्दी-बदली का लिये को ‘नौ माल छोटी पत्नी’ दूधनाथ सिंह की ‘दत्तबारे’ में गद्दी-बदली का ‘एक पति के मोटम’ व भीष्म माहनी, रमेश बशी, प्रोम प्रकाश निमल तथा प्रियम्बदा, शिव प्रसाद मिश्र, अमरकान्त पानरजन आदि की कुछ कहानियाँ देखी जा सकती हैं।

ऐसी कुछ ही कहानियाँ हैं जिनमें सैकम को मूल्यों के लिए चित्रण मिला है, नहीं तो जगदा कहानियाँ ‘सैकम के ब्योरे’, यौन विवृष्टियों और यौन सम्बन्धों को नियति मानकर ही लिखी गई हैं। यौन विवृष्टियों को चित्रित करना—यदि वे हम उनसे उबारने की नियति से सम्बद्ध हैं तो सही हो सकता। बहरहाल।

नई कहानी : नाम की सार्थकता सुरेन्द्र

कुछ मित्रों का कहना है कि 'नई कहानी' का नाम 'नई कविता' के वज़न पर आया है, और इस बात को लेकर उन्हें खासा ऐतराज भी है। दरअसल वह्स की बात यह नहीं है कि 'नई कविता' के वज़न पर यह नाम क्यों दिया गया ? वह्स की बात यह हो सकती है और यह है भी कि यह दिया हुआ नाम वज़नदार है या नहीं ? यदि इस नाम को वज़नदार मान लिया जाय तो नाम को लेकर चलने वाली बहम यहीं समाप्त भी की जा सकती है; लेकिन इस तरह वह्स को यों समाप्त कर पाना उतना आसान नहीं। बहरहाल

पिछले दिनों कहानी-हलकों में नाम को लेकर बड़ी दिलचस्प और मनोरंजक वार्त्तातें हुई हैं, हर तीसरा कथाकार (गो कि वह कथाकार है ?) 'नई कहानी' नाम से प्रतिक्रियायित होकर एक नए आन्दोलन का पिता बनना चाहता है (परिवार नियोजन के जमाने में पिता बनने की आकांक्षा आखिर दिलचस्प तो है ही, चाहे फिर वह किसी भी क्षेत्र में क्यों न हो ?) कुछ कथाकारों और उनके पिछलग्गू दो एक विद्यार्थी आलोचकों को 'नई कहानी' नाम से उतनी शिकायत नहीं है, जितनी इस बात से कि 'नई कहानी' के नामकरण संस्कार में उन्हें निमन्त्रित नहीं किया गया और न ही इस अवसर पर हुए यज्ञ में उनसे आहुतियाँ डलवाई गईं। इसलिए ये प्रतिक्रियावश उसे कोई भी और नाम देना पसंद करते हैं—मसलन 'आज की कहानी'। उन का यह तर्क है और पुराने कथाकारों और कुछ शिकायत पसंद समीक्षकों का भी यही तर्क है कि जो आज कहानी लिखी जा रही है, वह कल की कहानी के संदर्भ में पुरानी हो जायगी।

पुराने कथाकारों और इन कथाकारों के वकीलों को यह तर्क दिया जाता रहा है कि 'नई कहानी' नाम आगामी या पुरानी कहानी के संदर्भ में शब्दगत सापेक्षता को लेकर नहीं दिया गया है और न ही इस अर्थ में वह अपनी सार्थकता का दावा करता है। दरअसल यह भ्रम 'नई' शब्द को विशेषण मानकर उठ खड़ा हुआ है, जबकि यह शब्द विशेषण नहीं विशेष्य है नाम के कारण साफ़तौर पर संज्ञा है और पुरानी कहानी से अपनी स्थिति को अलग भर सिद्ध करता है, ऐसा इसलिए ज़रूरी हो गया था कि यह कहानी अपने रूपबन्ध, वस्तु और अप्रोच को लेकर व्यतीत कहानी से अलग है और साफ़ तौर पर उससे कटी हुई है। फिर

किसी नाम के शब्द का लेकर प्रागे पीछे के सम्बन्ध के साथ उसके अर्थ पर विचार करना, एक दूसरे सदस्य में दिया जाना वाला विचार है, क्योंकि नाम गत शब्द अपने अभिधेयार्थ को इष्ट नहीं मानता, वह जिस विचार को लेकर दिया गया है, उसका अर्थ को प्रतीक नर मानता है। यदि अभिधेयार्थ उसके प्रतीकार्थ में सहायक होता है तो अनिगित प्रसन्नता की बात है।

नाम एक स्थिति का, एक व्यक्ति का, एक युग का या वहे कि उन सदस्यों का जिनके लिए वह दिया जाता है, बाध नर कराता है और वह भी अपने अभिधेयार्थ में नहीं, दाता द्वारा चाठ हुए अर्थ में ही। चूँकि वह दिया जाता है, इसलिए उसकी कोई स्वतंत्र अर्थवत्ता नहीं होती। यदि शब्दार्थ को लेकर ही विचार दिया जाय तो छायावाद, प्रगतिवाद, आधुनिकवाद आदि शब्द उन अर्थों में साधक नहीं होंगे जिन अर्थों के लिए वे दिय गये थे। साफ बात है कि अपने अभिधेयार्थ से हटकर नाम (कनी-कमी उसमें अभिधेयार्थ का भी सहायक होता है—ही सक्ता है) स्थिति सूचक है, व्यक्ति सूचक है या इष्ट अर्थ को सूचित करता है, न इसमें कम और न इससे अधिक, वस इतना नर।

जो मित्र 'नदी कहानी' के शब्दार्थ के अर्थ से, इसे आज की कहानी नाम देना चाहते हैं, वे भी इस शब्दार्थ भ्रष्ट से मुक्त नहीं हो पाएँगे, क्योंकि उनकी आज की कहानी, वन वालों के लिए व्यतीत 'कल' की कहानी हो जायगी, फिर मित्रों की 'आज की कहानी' नाम का क्या हुआ होगा, वे अपने 'आज' को कितना फैला पाएँगे, आखिर उसकी कोई सीमा होगी कि नहीं? और फिर यह क्या जरूरी है कि उनके फैलाए गए 'आज' की दयिता को 'कल' के लोग उनी बिंदु तक मानें या उतना नर ही मानें? या फिर यह मित्र अपने पैदन, से 'आज की', 'कल की', 'परमो' की या इसी क्रम में कहानी को नाम दिए जाये, लेकिन ये नाम भी उन्हीं के द्वारा शब्दार्थ के कारण उठाए गए प्रश्न से अनुत्तरित भी हो जायेंगे। कुछ मित्रों का आग्रह 'नयी कहानी' को समकालीन या 'सामयिक कहानी' मान लेने का भी है, लेकिन शब्दार्थ जाने सकट के सामने उनकी यह बात भी बगल ही टहरनी है। साथ ही 'सामयिक' और 'समकालीन' शब्द उस अर्थ के बोधक भी नहीं हैं, जिस अर्थ का बोध नया शब्द कराता है।

पिछले दिनों मैंने 'अनुवर्ध' की ओर से 'नयी कहानी', पर एक गोष्ठी आयोजित की थी, प्रस्तावित विषय पर बोलते हुए डॉ० नामवर सिंह ने कहा था कि 'नयी कहानी' नाम देने के लिए वे गुनहगार हैं लेकिन इस वाक्य में अनुत्पत्त होने जैसा कोई भाव नहीं था, बल्कि यह तो ठीक उस तरह का रोमैटिक वाक्य था,

जैसे कोई कहे कि वह बड़ा संकोचशील है और भीतर ही भीतर इस बात पर खुश भी हो कि आखिर वह संकोचशील तो है। जो भी हो, यदि नामवर यह नाम न भी देते तब भी कोई यही नाम देता, क्योंकि लोग नाम के लिए इसी पैटर्न पर सोच ही नहीं रहे थे, ऐसा कोई नाम दिए जाने की आवश्यकता भी अनुभव कर रहे थे, इतिहास-काल की यह मांग थी, नाम इस जैसा नहीं, बल्कि यही दिया जाना था, क्योंकि नयी कविता के चलते कहानी में सृजन के बदले संदर्भों को देखते हुए इस नाम की सम्भावनाओं पर विश्वास किया जाने लगा था। क्या यह आकस्मिक ही था कि 'नया' शब्द ने अपनी संकेत क्षमता नयी कविता के क्षेत्र में प्रमाणित कर दी थी, और जब कहानी में उसके शिल्प, संसार और कोण को लेकर होने वाले त्रासक ध्वंसक बदलावों ने यह तय कर दिया कि नई कहानी को पुरानी कहानी से हर स्तर पर अलग करके ही सही तौर पर समझा जा सकता है, तब सर्जक समीक्षकों के सम्मुख इस कहानी के लिए पहला सवाल नाम की तलाश का सवाल था और इस दिशा में 'नयी कविता' के नाम पैटर्न ने नाम तलाश की मुश्किल को आसान ही नहीं किया, बल्कि अपने पूर्वार्द्ध पार्श्व को देकर सवाल को उसका सही उत्तर भी दे दिया। अब तक कहानी की उपलब्धियों ने यह साबित कर दिया था, कि उसका नाप व्यतीत कहानी के तत्व बोधक पैमाने से अब नहीं लिया जा सकता, उसे नाम और मान दोनों ही से नयी-स्थिति मिलनी चाहिए। 'कहानी' शब्द से जिस सृजनात्मक गद्य विधा का बोध होता था, वह क्रिस्तागोर्ड, मनोरंजकता, आलंकारिक यानी कृत्रिमता लिए हुए थी। कहानी शब्द अब कथा के नाम पर होने वाली सम्पूर्ण उपलब्धि के उसके पार्यवय के साथ सही संकेत वहन नहीं कर पा रहा था। व्यतीत और अब की कहानियों में मूल्यों और सार्थक स्थितियों को लेकर खुली खाई साफ तौर पर नज़र आने लग गई थी। यह सही है कि इलाचन्द्र जोशी, जैनन्द्र यशपाल और अज्ञेय की कहानियाँ दोनों के मध्य टूटने-टूटने को होते हुए सेतु की तरह एक आधार दे पाई थीं, लेकिन वे व्यतीत और नई कहानी के बीच की परित्या को किसी भी तरह पाट न सकीं। इस तरह नए पुराने मूल्यों और कथा-मानों को लेकर स्पष्ट ही निर्णायक संघर्ष सामने आ गया था। इस संघर्ष ने इधर की कहानी को ऐसी स्थिति में ठेल दिया था, कि उसके लिए एक पृथक् तन्त्र होने की आवश्यकता का अनुभव होने लगा था और उस पृथक् तन्त्र के लिए एक पृथक् नाम की ज़रूरत थी। 'नए' 'पुराने' मूल्यों के संघर्ष में जिस स्वाभाविकता से 'नए' 'पुराने' शब्द का प्रयोग हुआ, उसी स्वाभाविकता से नया शब्द इधर की कहानी के साथ जुड़ गया और भावचर्यजनक रूप से देखा गया कि, यह नाम सही है कि इधर की कहानी उपलब्धियों

का सही अर्थ में संवेत बहन करना है कि इस नाम के अतिरिक्त उसे कोई और नाम दिया ही नहीं जा सकता, कि इसका पर्याय भी नहीं खोजा जा सकता। एक स्थिति ऐसी होती है (यह स्थिति वही थी) जब किसी आन्दोलन का आप नाम न भी दें, तब भी वह आपको एक खास अर्थ का बोध कराता है और इस अर्थ के लिए विवश होकर आपको कोई एक ऐसा वाचक शब्द देना पड़ जाता है, जो शब्द नहीं होता मनुज नाम होता है और दूसरी कहानी के साथ 'नयी' शब्द इसी प्रक्रिया से नाम में बदल गया या वह कि दूसरी कहानी के साथ इसी संसमन में जुड़ गया। इस नाम धरने धराने के समय ने कुछ ऐसा माहौल पैदा किया कि आप दिन नए नामों की घोषणाएँ को जाने लगी, लेकिन जो भी नाम 'नई कहानी' के समानान्तर दिया गया वह कमजोर साबित हुआ और प्रकारान्तर से उमने नई कहानी को सम्मिल ही दिया। इस तरह 'नई कहानी' की जड़ें अधिक गहरी और स्थिति अधिक मजबूत होती चली गई।

कुछ विद्यार्थी-आलोचक 'कविता' के लिए 'नई कहानी' को मनरा बताते हैं, या उसका प्रचार करने में रुचि रखते हैं या ऐसा प्रचार करते हैं कि 'नई कविता' वाले 'नई कहानी' में खतरा महसूस कर रहे हैं। ऐसे विद्यार्थी-आलोचक अपनी घोषणी दृष्टि (?) को मोतदार समझने की गलत फट्ठी में वेतुनियाद करने तक द बैठते हैं कि 'कविता का क्षेत्र लगभग समाप्त हो चुका है (प्रतिर यह 'लगभग' भी क्यों ?) कहानी की दिनरात बढ़ती हुई लोक प्रियता को देख कर 'नई कविता' का अविवाश कवि कहानी की तरफ आए उहाने आज की कहानी को 'नई कविता' की भाति ही एक आन्दोलन समझ और उमों की भाति शब्दों को तोड़ने-मरोड़ने, संस्कृत निष्ठ बनाने अथवा वृत्रिमता के परिवेश में प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया।" बिना समझ के समीहार्थ लहजों में गलत बात कहना साहित्य के बाहर की बात तो हो सकती है, लेकिन साहित्यिक विल्कुल नहीं। जिस अर्थ में विद्यार्थी आलोचक उसे 'बढ़ती हुई लोक प्रिय' विधा मानते हैं, उस अर्थ में वह लोक प्रिय विधा आज भी नहीं है, क्योंकि कोई भी स्तरीय कलात्मक विधा तब तक लोक-प्रिय नहीं होती जब तक कि वह एक निहायत घिमा पिटा मुहावरा न हो जाय और यह माना जा सकता है कि 'नई कहानी' अभी वैसा पिटा हुआ मुहावरा नहीं है ? साहित्य में जिस तरह के आन्दोलन होते रहे, हैं 'नयी कविता' आन्दोलन के अर्थ में वैसा ही आन्दोलन है और 'नई कहानी' भी उस अर्थ में एक आन्दोलन है। इसे मध्य में चाहते पर भी हम इकार नहीं कर सकते और इकार करने की कोई वजह भी नहीं है। 'नयी कविता' को शब्दों को तोड़ने-मरोड़ने, संस्कृत निष्ठ बनाने अथवा

कृत्रिमता के परिवेश में प्रस्तुत करने का प्रयत्न कहना नयी कविता को समझ पाने की समझदारी का खासा मनोरंजक उदाहरण है। नए कवि कहानी लेखन के प्रति इसलिए आकर्षित नहीं हुए कि 'नई कहानी' 'नयी कविता' की अपेक्षा लोकप्रिय विधा थी बल्कि कवियों के कहानी क्षेत्र में आने के कारण ऐतिहासिक और प्रतिभा परक थे। यथार्थ के अनेक ऐसे संदर्भ जो 'कविता' के इलावा किसी और माध्यम की मांग करते हैं नये कवि को 'नयी कहानी' के क्षेत्र में लाए, कहानी लिखना नए कवि की बहुमुखी रचना शक्ति का ही परिचायक है, किसी सतही कारण के तबब उसने कहानी-क्षेत्र में प्रवेश नहीं किया।

एकाधिक विधा में लिखना प्रतिभा और आत्माभिव्यक्ति की तीव्र आन्तरिक विवशता है। यही वजह है कि प्रतिभावान साहित्यकार एकाधिक विधाओं में लिखते आए हैं। भारतेन्दु, प्रसाद, निराला, अज्ञेय आदि इस सदर्भ में जाने हुए नाम हैं। महत्वपूर्ण यह नहीं है कि आप किस विधा में लिखते हैं, बल्कि महत्वपूर्ण यह है कि आप लिखते कैसा हैं? जाहिर है कि यह कैसा लिखना आपकी प्रतिभा पर निर्भर करता है।

एक नेकदिल बुजुर्ग मित्र ने मुझे नेक सलाह दी थी कि कोई ऐसा नारा या नाम उछालो, जिससे लोगों का ध्यान आकर्षित हो, कुछ प्रयत्नों से वह नारा या नाम इतिहास में आजायगा, यानी उसके माध्यम से मैं इतिहास पुरुष हो जाऊंगा। पिछले दिनों से लगातार यही हो रहा है, खेमे बने हुए हैं, जब रचनाकार पहले खेमे में नहीं लिया जाता तो दूसरे खेमे में अट्टने कां कोशिश करता है, वहां भी जब फाटदार तारों की हद मिलती है तो अपना अलग शिविर बना लेता है, हर चौराहे से जुलूस चलता है। और हर गली के नुक्कड़ पर इन तथा कथित कथाकारों के कार्यालय हैं। हर किसी के पास अपना पोस्टर है जिसके नीचे दो चार लोग इकट्ठे हैं। हर नाम के साथ दो चार युवक हो ही जाते हैं। वीरेन्द्र कुमार जैन ने सूर्योदयी कविता का घोषणा पत्र शुरू किया था तो दो चार युवक उनके साथ हो ही गए थे। ये अवसरवादी युवक (और बुजुर्गों में भी अवसरवादियों की कमी नहीं है) जब शिवदान सिंह चौहान की 'आलोचना' में लिखते हैं, तो दूसरी मंजिमा होती है और बदरी विशाल जी की 'कल्पना' में लिखते हैं तो दूसरी ही अदा से। यह सारा व्यापार दूर से देखने पर बड़ा दिलचस्प और मनोरंजक लगता है लेकिन साहित्य के लिए यह एक बड़ा खतरा है।

ये नारे और नाम दो स्तरों पर शुरू होते हैं, कृतिकार जब अपने कृतित्वके बल पर सामने नहीं आ पाता तब या फिर नाम उछालने का एक दूसरा स्तर है इतिहास पुरुष बनने का मोह तथा नेतृत्व हाथ से छीने जाने के भय से नए नाम ईजाद करने

का वक्तव्य । जब तक लोगों का यह मुगलना दूर नहीं किया जाता (और साथ निर-
त्रिम का मुगलना दूर कीजिएगा ?) कि नाम उद्धालने से वे इतिहास भुग्न नहीं
हो सकते, इसके लिए उन्हें शक्तिशाली भुजन करना पड़ेगा, तब-तब इस तरह के नाम
उद्धाले जाते रहें और यह विन्ता जनक स्थिति होगी । नाम और नारे साथ-
साथ से अधिक जुड़े हुए हैं । वहाँ कोई नेता या तो भया नारा खाता है, या नए
नारे की दह में नता बन जाता है । इसे विद्वानों ही कहा जायगा कि राजनीति
में असफल लोग साहित्य में इस 'नाम' से सफल होना चाहते हैं ।

यदि इन नाम आन्दोलनों के पीछे प्रतिष्ठित होने की प्यास और अनुशासन
का रक्षण और इतिहास भुग्न बनने का भोरा न हो तो इनकी कुछ कार्यक्षमता हो सकती
है, लेकिन ऐसा शक्य नहीं है ।

पहले-पहल बोध को लेकर बदलाव चिन्तना और कविता में आता है, यह
बात ऐतिहासिक प्रक्रिया में भी मरम है । 'नई कविता' इस बात का संकेत है और
बाद में आया हुआ नई कहानी नाम इसे और भी प्रमाणित कर देता है । प्रयोगवादी
कविता के नाम पैदा पर प्रयोगवादी 'कहानी' भी सुनाई पड़ी थी । यह नाम कविता
में नहीं चला तो कहानी में भी नहीं चला । यह सापेक्ष आकस्मिक नहीं है, कि
इधर 'नई कविता' प्रतिष्ठित हुई, तो गुरु रूप 'नई कहानी' भी प्रतिष्ठित हुई ।
चूँकि कविता में सामयिक समकालीन मंचन-अवतल नाम नहीं आए तो कहानी
में भी नहीं चले । लेकिन इसका यह अर्थ नहीं है कि जो नाम-आन्दोलन कविता में
आएँगे, वे कहानी में आएँगे ही और यह अर्थ भी नहीं कि जो भी नाम आन्दोलन
कविता में आएँगे, वे प्रतिष्ठित ही हो जायेंगे ।

इधर कुछ उत्साही भुवकों के मनो से 'अकविता' और 'अकहानी' जैसे नाम
सुनाई पड़ रहे हैं । ये नाम पश्चिम की 'एन्टी पोस्ट्री' और 'एन्टी स्टोरी' के अर्थ में
प्रयोग किये जा रहे हैं, जबकि ये इन शब्दों के अविकल अनुवाद नहीं हैं और इन
शब्दों की अनील भी विपरीत है—जैसे 'लघु मानव' की थी । इसलिए ये शब्द किसी
आन्दोलन के नाम होकर बन पाएँगे ? अनुसरण करना जरूरी समझ कर
पदि 'विरोधी कविता' और 'विरोधी कहानी' नाम लिए भी जायें, तो उनके पीछे जो
प्रश्नोत्तर परीक्षा और बोध है, उसका हमें इतजार करना होगा और हो सकता है
कि इस इतजार-अवतराल में हमारी विधाएँ दूसरे मोड़ ले लें ।

सही बात तो यह है कि फिलहाल 'नई कविता' और 'नई कहानी' में ऐसे कोई
मूल्यगत और बोध गत दूर तक रेखांकित करने योग्य बदलाव नहीं आये हैं,
जिन्हें अलग-अलग के लिए किसी नए नाम की आवश्यकता महसूस की जाय । हमें उनकी
प्रतीक्षा हो सकती है, बहरहाल ।

माध्यम की खोज

नई कहानी : सवाल

मोहन राकेश

तो न-चार महीने पहले मैंने एक जगह लिखा था कि ऐतिहासिक दृष्टि से नयी कहानी का आन्दोलन नयी कविता का सहवर्ती न होकर उससे प्रागे का आन्दोलन है। इस पर कुछ लोगों को खोज-भरी टिपणियाँ पढ़ने को मिलीं। उन्हें शायद लगा कि इस तरह नयी कविता पर आक्षेप करने का प्रयत्न किया गया है। जैसा कि ऐसे अवसरों पर अक्सर होता है, टिप्पणीकारों ने अधिकतर व्यक्तिगत आक्षेपों का आश्रय लिया। व्यक्तिगत आक्षेपों से एक ऐतिहासिक स्थिति को बदला नहीं जा सकता, यह सोचने का उन्होंने कष्ट नहीं किया।

शब्द 'ऐतिहासिक' की ओर शायद उनका ध्यान ही नहीं गया। गया होता तो इस कथन में उन्हें अवास्तविकता नजर न आती। नयी कहानी के आन्दोलन की शुरुआत सन् पचास के लगभग हुई—'नयी कहानी' यह नाम तो उसे सन् पचपन-छपन के बाद से दिया जाने लगा। जिन अनिवार्य परिस्थितियों ने इस आन्दोलन को जन्म दिया, उनका नयी कविता के आन्दोलन के साथ कोई सम्बन्ध नहीं था। नयी कविता आन्दोलन तब तक अपने चरम पर पहुँच कर एक निश्चित रूप और अर्थ ग्रहण कर चुका था। जिस क्राइसिस के अन्तर्गत नयी पीढ़ी की संचेतना 'नयी कहानी' के प्रयोगों की ओर उन्मुख हुई, उसके प्रभाव तथा प्रतिक्रियाएँ नयी कविता पर अलग से नजर आने लगीं थीं : शमशेर और मुक्तिबोध जैसे कवियों ने इन प्रभावों के अन्तर्गत नयी कविता को भी एक नयी दिशा दे दी थी। परन्तु इस पीढ़ी की सामूहिक चेतना अपने लिए अभिव्यक्ति का जो विस्तार चाहती थी, उसके लिए कहानी का माध्यम अधिक अनुकूल पड़ता था। इसलिए छप्पन-सत्तावन के बाद से बहुत-से प्रतिष्ठित और उदीयमान नये कवि भी धीरे-धीरे इस माध्यम की ओर आकृष्ट हो आये, क्योंकि दृष्टि और शिल्प का जो अनुशासन नयी कविता के लिए रुढ़ि बन चुका था, उसे तोड़कर नयी भूमि से प्रयोग करने के लिए यह माध्यम उन्हें अधिक उपयुक्त जान पड़ा। इसका एक कारण शायद यह भी था कि नयी कविता का विकास जहाँ एक सामूहिक शिल्प-शैली को लेकर हुआ, नयी कहानी में आरम्भ से ही लेखक ने, वस्तु की अपेक्षाओं के अनुसार, अपनी अलग शिल्प-शैली का विकास किया। नयी कविता में कवि का अपना व्यक्तित्व जहाँ एक सामूहिक व्यक्तित्व में डूब-सा जाता था, वहाँ नयी कहानी में वैसी स्थिति कभी नहीं आयी। रह

कहानीकार भारद्वाज से ही अपने अलग व्यक्तित्व की लेकर चला और किसी दूसरे या किन्हीं दूसरों के व्यक्तित्व में उसने अपने को खो जाने नहीं दिया। एक जगह रहकर, भोग लगभग एक साथ लिखना शुरू करने पर भी अमरकान्त और कमलेश्वर की निम्न शैली का अपना अपना व्यक्तित्व बना रहा— किसी एक का व्यक्तित्व दूसरे के व्यक्तित्व से प्रभावित होकर गौण नहीं हुआ। आंदोलन के आरम्भिक दिनों में एक घर से तब कमलेश्वर और मार्कण्डेय के नाम साथ-साथ लिये जाते थे। परन्तु दोनों की अपनी-अपनी विविधता इससे समाप्त नहीं हो गयी जिससे आज उन्हें सब में आकर वे दोनों एक ही सचेतना के दो अलग अलग छोरों पर नजर आते हैं।

कुछ लोगों का यह तक कि आज की व्यावसायिक परिस्थितियों ने ही नयी कहानी के आंदोलन को बढ़ावा दिया है और कहा है कि कहानी की उपात्तन शक्ति ही बहुत से लोगों की कविता के क्षेत्र से कहानी के क्षेत्र में ले आयी है, बहुत हास्यास्पद है। अनुकूल माध्यम का चुनाव यदि ऐसे ही कारणों पर आधारित हो, तो लेखन को छाड़कर व्यक्ति कोई और ही रास्ता अपनाना चाहिए क्योंकि कहानी के व्यावसायिक पक्ष से वहीं बेहतर व्यवसायिका पक्ष सरकारी ताबेदारी और कई दूसरे ऐसे कार्यों का है जो कि कुछ स्वनामधेय साहित्यकार क्यों न करते चले आ रहे हैं। और व्यवसायिकता की बात करने वाले साग प्रायः वहीं हैं जो स्वयं ऐसी ही दृष्टि से साहित्य रचना करते हैं और बीस पचास राज के हिसाब से कहानी, उपन्यास, मनो-विज्ञान, कामसूत्र (जब जिसकी बिक्री और माग ज्यादा हो) लिखते-लिखाते रहते हैं। नयी पीढ़ी के तो किसी भी कहानीकार की चाहने पर भी साल में चार छ से ज्यादा रचनाएँ पढ़ने की नहीं मिलती। पिछले पूरे साल में निमल वर्मा की चार से ज्यादा कहानियाँ प्रकाशित नहीं हुई और राजेंद्र माधव जैसे लिखाने तो सिर्फ एक ही कहानी लिखी है— टूटना। उसके बाद, उसकी दूसरी कहानी की भव प्रतीक्षा है। नयी कविता से नयी कहानी के क्षेत्र में आये श्री कांत वर्मा ने भी इस घर से में जो कहानियाँ लिखी हैं, उनकी संख्या मुखिल से चार या पांच होगी।

परन्तु किसी भी और साहित्य में नयी पीढ़ी के बुनियादी सपने की मोछी दृष्टि से देखने वालों की कमी नहीं रहती। हमारे यहाँ यह आच्छादन कुछ अधिक मात्रा में है, बस इतना ही फर्क है। हमारे देहात में एक बहुत बड़ी जनसंख्या ऐसे लोगों की है जो अभी तक सामन्तवादी संस्कारों से मुक्ति नहीं पा सके, बाहरों में एक बहुत बड़ी जनसंख्या है जिसे उन्नीसवीं शताब्दी के मध्यवर्ती संस्कार अभी नये संस्कार जान पड़ते हैं। इन दोनों वर्गों में त्रिण साहित्यिक रचनाओं को मान्यता प्राप्त रही है, वे रच-बाएँ स्वयं उन्नीसवीं शताब्दी की उपज हैं। किसी भी बदलते हुए समाज में बढ़ते मूल्यों में आस्था रखने वाला वर्ग साहित्य और कला के क्षेत्र में होने वाले मूल्यवर्तनों

को न केवल आशंका की दृष्टि से देखता है, बल्कि जहां तक वन पड़े, उनकी स्वीकृति के मार्ग में बाधाएं खड़ी करने का भी प्रयत्न करता है। इसका सबसे सहज उपाय है, उस साहित्य और कला का पोषण करना जो कि उसके अपने मूल्यों की उपज हो। इसलिए आज यदि सामन्तवादी और मध्यवर्तीय संस्कारों के साहित्य को और नये साहित्य से चिढ़नेवाले लोगों का अधिकांश कृतित्व इस घेरे में आ जाता है—एक खासा बड़ा वर्ग, उन्हीं संस्कारों के पाठकों का मिल जाता है, तो यह तथाकथित 'लोक-प्रियता' उस साहित्य की श्रेष्ठता, समकालीनता या जीवनापेक्षिता का प्रमाण नहीं। हीनतर स्तर पर आज भी हमें अपने आस-पास एक बहुत बड़ा वर्ग वैताल-पच्चसी के पाठकों का मिल जायेगा। वह वर्ग भी संस्कारहीन नहीं, एक विशेष संस्कार से परिचित है। जब हम लेखक और पाठक के बीच के सम्बन्ध और आदान-प्रदान की बात करते हैं, तो उसके लिए दोनों में एक से संस्कार का होना तथा दोनों के जीवन में एक-सी सहभागिता का होना आवश्यक है। ऐसा होने पर ही प्रायः इस तरह की बातें कही जाती हैं कि अमुक नयी रचना में कुछ श्रेष्ठता है, तो वह हमें क्यों नजर नहीं आती? हम अपने को काफी प्रबुद्ध पाठक समझते हैं। यूनिवर्सिटी के दिनों में हमारी गिनती छोटी के विद्यार्थियों में थी।

उत्तर इसका दिया जा चुका है। जहां समसंस्कारिता और जीवन की सहभागिता नहीं है, वहां केवल विश्वविद्यालयीय 'प्रतिभा' और समझ-बूझ साहित्य के आस्वादन के लिए प्रयाप्त नहीं—विशेष रूप से उस साहित्य के आस्थादन के लिए जिसकी रचना परम्परा की लकीर से हटकर हुई हो।

नये साहित्य की 'पठनीयता' और 'लोकप्रियता' को लेकर परम्परागत संस्कारों के लेखकों, पाठकों और आलोचकों द्वारा कई बार जो आशंकाएं प्रकट की जाती हैं, उनका कारण इस वस्तुस्थिति की न पहचानना ही है। बाहरी तौर पर आधुनिक होते हुए भी (क्योंकि विदेश-भ्रमण को ही कुछ लोग आधुनिकता का प्रमाण समझने लगे हैं और इधर किसी-न-किसी प्रसंग से पिछली पीढ़ी के अधिकांश लेखक-आलोचक अफरीका और पूरव-पश्चिमी यूरोप से लेकर अमरीका तक हाथ लगा आये हैं) एक व्यक्ति अपने संस्कारों से एक सदी पुरानी बना रह सकता है। यही दिव्य लेखकों और आलोचकों के इस वर्ग के साथ है। इसलिए ये लोग नये साहित्य की आधुनिकता और नये भावबोध की चर्चा मात्र से भड़क उठते हैं। अपने को और दूसरों को विश्वास दिला देना चाहते हैं कि उनकी आधुनिकता की समझ-बूझ किसी भी तरह किसी और से कम नहीं—यदि कुछ लोग आधुनिकता के नाम पर ऐसा कुछ लिखते हैं जो कि उनके संस्कारों से भेल नहीं खाता, तो जरूर वह आधुनिकता झूठी और दिखावटी है। वरना यह कैसे सम्भव है कि साहित्य ही विशिष्ट स्तर का और उनकी नयी

‘साधुनिक’ समझ में न आये ? कुछ लोगों ने तो साधुनिकता के दावेदार होने के लिए इधर अपने लेखन और चिन्तन की पूरी तरह रेंगावेट किया है—मगर इस मजदूरी का क्या करें कि बीसते लिखते बहुत फिर वही पुराना व्यक्तित्व घाल देपर के दोखे से झसक जाता है ?

माध्यम के रूप में कहानी की ओर नये पीढ़ी का विशेष झुकाव एक प्रातः-रिक अनिवापता के कारण ही है। जो लोग कहानी को बड़ी बढ़ायी परिभाषा की एक रचनाशैली के रूप में देखते हैं, उन्हें इस स्थिति को समझने में कठिनाई ही सकती है—क्योंकि उस अर्थ में नये लोगों ने इस माध्यम को नहीं चुना। जिस दृष्टि से उन्होंने इसे चुना है, वह स्वतः ही उस तरह को परिभाषा के लिए स्थान नहीं रहने देती। उनके लिए कहानी घटना या चरित्र विधान की एक विशिष्ट शैली नहीं—उस तरह की कहानी की सम्भावनाएँ बहुत पहले समाप्त हो चुकी थीं। पुराने चित्रों को दोबारा देखा कर कैलेंडर बनाने की तरह आज भी कुछ लोग उस तरह के प्रयोग करते रहें, यह बात दूसरी है। नये लोगों ने कहानी को एक तटस्थ और उदासीन स्थिति—पर्यवेक्षण के रूप में भी नहीं लिया—उस दृष्टि से किये गये प्रयोगों की निरर्थकता भी बहुत पहले स्पष्ट हो चुकी थी। माध्यम के रूप में कहानी को अपनाने में कहानी का कोई परम्परागत रूप उनके लिए आकर्षण नहीं था, आकर्षण था वह सब जो कि इस माध्यम के अन्तर्गत सम्भव नहीं हुआ था, और यह सब जो कि किसी अन्य माध्यम के अन्तर्गत उन्हें सम्भव नहीं लगता था। यदि इस माध्यम में सबथा नयी सम्भावनाएँ इस पीढ़ी के लोगों ने न देखी होतीं तो इस ओर उनके आकृष्ट हो जाने का कोई कारण नहीं था क्योंकि मापता की दृष्टि से तब तक कहानी का स्थान कविता, नाटक और उपन्यास, सबके बाद आता था। पुराने सत्कार के आलोचकों की दृष्टि से यह स्थिति आज भी बदली नहीं है। उनमें से कुछ एक तो यह बात ईमानदारी के साथ स्वीकार भी करते रहे हैं कि कहानी नाम की चीज की कमी उन्होंने गम्भीरता पूर्वक नहीं पढ़ा। हा इधर की चर्चा-परिचर्चाओं के बाद शायद उन्हें लगने लगा है कि कहानी में भी ऐसा कुछ है और हो सकता है जिसे आलोचनात्मक दृष्टि से देखना-परचना चाहिए। (परन्तु देखने-परचने की कोशिश का भी इससे ज्यादा नतीजा नहीं निकला कि नयी कहानी के अन्तर्गत उन्होंने पुरानी कहानी की चीज की ओर उस अर्थ में उसे ‘कहानी’ न पाकर निराश हुए।)

एक व्यापक माध्यम के रूप में कहानी की सम्भावनाओं को हिंदी के कहानी-कारों ने ही नहीं देखा—विश्व की कई भाषाओं में इस माध्यम को एक नयी प्रयोगात्मक दृष्टि से ग्रहण किया गया है, किया जा रहा है। कहानी उस अर्थ में आज कहानी रह

ही नहीं गयी जिस अर्थ में पुराने संस्कार के लोग उसे ग्रहण करते आये हैं। कहानी के प्रतिद्विष्टकोण इस बीच इस तरह से बदला है कि हर नयी कहानी अपने में एक नया सीमा-चिह्न हो सकती है। जो सामान्य घरातल उसे पुरानी कहानी से अलग करता है, वह नयी-नयी सम्भावनाओं की खोज का ही है। हिन्दी में आज यदि इस श्रव्येषणात्मक कहानी को नयी कहानी का नाम दे दिया गया है, तो वह इस अर्थ में ही कि उसके प्रयोग तथा श्रव्येषण का क्षेत्र सर्वथा अपना है और कि अलग-अलग कहानीकारों के विशिष्ट व्यक्तित्व और विशिष्ट श्रव्येषण-क्षेत्र के रहते हुए भी इस माध्यम में एक नयी सार्थकता ले आने का उनका प्रयत्न एक-सा है। इसकी सम्भावनाओं की और-और विस्तृत करते जाने में उनका विश्वास एक सा है इसीलिए नयी कहानी की रूढ़ परिभाषाओं से हटी हुई, बल्कि उनकी असमर्थता को प्रमाणित करती हुई एक प्रयोग-परम्परा है—इन प्रयोगों को फिर से परिभाषा में कसने का आग्रह मालोचना का पुराना संस्कार ही है। परिभाषाएं आज की जिन्दगी के सामने ओर उसे चित्रित करने वाले साहित्य के सामने ही असमर्थ पड़ती हों, ऐसा नहीं, वे हमेशा से असमर्थ पड़ती ही हैं। हां, उनकी असमर्थता का ठीक अहसास अब आकर होने लगा है जब कि हमारी चेतना किसी भी तरह के भूठ के साथ अपने को बाँधकर रखने से इन्कार करती है। परिभाषाएं उस व्यक्ति की सीमाओं को ही व्यक्त करती हैं जोकि उन्हें बनाता, तराशाता है, क्योंकि वह व्यक्ति अपनी सुझ-बूझ और आत्मादन शक्ति को ही कसौटी मानकर उस पर सब तरह के प्रयोगों को परखने लगता है। हर प्रयोग की अपनी एक मानसिकता रहती है और कई-कई सूक्ष्म स्तरों पर रहती है। यह सोच लेने पर एक सो यान्त्रिक परीक्षा करने का आग्रह शायद नहीं रह जायेगा। मगर आदमी से रहा भी तो नहीं जाता—खासतौर से जब कि बड़ी मेहनत से उसने हत्या तैयार किया हो। (खाली हत्या लिये फिरना किसे अच्छा लगता है?) परिणाम हर साल नयी-नयी परिभाषाएं। पिछले दस साल में दस तरह की परिभाषाएं तो अकेले डा. नामवरसिंह ने ही की हैं। उम्मीद करनी चाहिये कि आनेवाले दस साल में कम से कम इतनी ही परिभाषाएं वे और देंगे। (जल्द ही इससे कम की नहीं पड़ेगी क्योंकि दस सालों में कहानी का रूप न जाने आज से कितना बदलेगा बिल्कुल नये लोगों की प्रयोगात्मकता उसकी सामर्थ्य और सम्भावनाओं को जाने क्या विस्तार देगी। सन चौहत्तर के आने-आने तक तो जायद हमें पिछली परिभाषाएं क्यूरियो शाप्स में जाकर ढूँढनी पड़ेंगी।)

मालोचनादृष्टि के अनघड़पन के बावजूद नयी रचनात्मक प्रतिभा उत्तरोत्तर इस माध्यम की ओर खिंची आयी है—अपनी आन्तरिक अपेक्षाओं के कारण। उन्हीं अपेक्षाओं के कारण इस माध्यम की पहले की निश्चित और परम्परा से मानित सीमाओं को उसने तोड़ा है। कहानी को जिस अर्थ में कविता से अलग किया जाता था,

उस प्रयं मे नय प्रयोगकारों ने उसे भलग रहने नहीं दिया— अपने काव्यात्मक संवेदों की अभिव्यक्ति के लिए एक बहतर कैनवस के रूप में भी इसे अपना लिया है। कई जगह ये संवेद काव्यात्मक रूपों में ही अभिव्यक्त हुए हैं, परन्तु अपने सार्वभ के साथ। कई जगह वे सन्दर्भ में ही इस तरह घुल-मिल गये हैं कि उनकी तीव्रता व्यक्तियों और उनकी परिस्थितियों में परिणत हो गई है। रेणुकी कहानी 'तीसरी कमर' संवेदों की इस परिणति का एक अच्छा उदाहरण है, एक और उदाहरण है प्रमरकान्त की कहानी 'दोपहर का भोजन'। इन दोनों कहानियों की रचना उसी मनोभूमि से हुई है जिससे कोई भी कविता उपजती। परन्तु कविता रूढ़ देने पर इन दोनों ही स्थितियों में शायद वैचारिकता के स्पर्श से न बचा जा सकता। संवेदों की कम्पलेक्सिटी का जो सहजता कविता में प्राप्ति होनी चाहिये, वही इन कहानियों में सम्भवत और भी कोमल रेणुओं से लायी जा सकी है। दोनों स्थितियों में कहानियों का माध्यम के रूप में चुना जाना प्राकृतिक नहीं है और न ही इसलिए है कि उनके—लेखक 'कवि न होकर कहानीकार' हैं। इन काव्यिक संवेदों की इतनी सहज अभिव्यक्ति और किसी माध्यम से शायद हो ही न पाती। प्रयत्न किया जाता, तो वैचारिकता से बचा लेने पर भी एक अधूरापन, बरूर बना रहता। माध्यम के रूप में कहानी के स्वीकार किये जाने का एक कारण अधिक सम्पूर्णता में संवेदों की अभिव्यक्ति चाहना भी है।

यह कहना गलत होगा कि कहानी ही एक माध्यम है जिसमें भाव की जिदगी की सकुलता की सहजता के साथ व्यक्त किया जा सकता है। हाँ, इतना कहा जा सकता है कि जिदगी की आन्तरिक और बाह्य परिस्थितियों के चित्रण के लिए यह अधिक अनुकूल माध्यम है— अनुकूल, आगमन नहीं। क्योंकि यदि एक लेखक अपने अन्दर के अभिव्यक्ति के चैलेंज को स्वीकार करके इस माध्यम से प्रयोग करना चाहता है तो कई बार एक ही प्रयोग में उसे दिन, सप्ताह और महीने निकल जा सकते हैं। इस पर भी कई बार उसे अपने से हारना पड़ जाता क्योंकि संवेदों की उनकी समग्रता में अभिव्यक्त करने और एक कलात्मक अन्विष्टि देने के लिए ठीक उपकरण ही कई बार नहीं मिल पाते। तब बार-बार अपने अन्दर की चुनौती को स्वीकार करने और बार-बार उस बिन्दु पर प्रयोग करने का क्रम लगातार चलना रहता है। ऐसी स्थिति में कुछ कहानियाँ तो दिना-महिना में पूरी हो जाती हैं, पर कुछ ऐसी भी होती हैं जो पूरी हो ही नहीं पाती— कई-कई प्रयोगों के बाद भी अधलितो या अनलितो रह जाती हैं।

परन्तु यह माध्यम के रूप में कहानी की कालत नहीं है। मैंने पहले ही कहा है कि एक निश्चित और पारिभाषिक माध्यम के रूप में कहानी का रूप कब का

समाप्त हो चुका है। आलोचना पुस्तकों में गिनायी जाने वाली पांच विधाओं में कहानी नाम की जो एक विद्या थी, उसकी पहचान के आधार पर आज की कहानी को समझना असम्भव है। नयी कहानी पुरानी कहानी का नया रूप नहीं, कथात्मक गद्य का एक नया क्षेत्र है जिसमें युग की सभी वस्तु परख और काव्यात्मक अनुभूतियों को लेकर रचना के प्रयोग किये जा सकते हैं, किये जा रहे हैं। किसी व्यक्ति-विशेष की उपलब्धियाँ उसमें आदर्श नहीं हैं, इसलिए तुलनाओं का सवाल भी पैदा नहीं होता। माध्यम की उपयोगिता एक माध्यम के रूप में ही है—जहां तक कि किसी भी लेखक के तीव्रतर संवेगों को ठीक से वह अपने में समेट सके, ठीक से उनका वहन कर सके। जहां संवेग हों ही नहीं, वहां किसी भी अन्य माध्यम की तरह वह बेकार है। माध्यम का परिष्कार अपने में कुछ भी अर्थ नहीं रखता। हमारे अन्दर की व्याकुलता हमारी आत्मा की चीख, वह चीख जिसे दबाये रखने का संस्कार सदियों से हमें दिया गया था, यदि इस माध्यम से भी ठीक से ध्वनित नहीं हो पाती, तो अगली पीढ़ी को इससे चिपके रहने का भी कोई आग्रह नहीं होगा। परन्तु जिस व्यापक अर्थ में आज इसे लिया जा रहा है, उसे देखते हुए और नयी पीढ़ी की प्रयोग-दिशा को देखते हुए, लगता यही है कि आनेवाले सालों में इसकी सम्भावनाएं अभी और विकसित होंगी।

आज की कहानी : परिभाषा के नये सूत्र

राजेन्द्र पादव

चूँकि हर युग की कहानी 'नई' होती है इसलिए पिछले दशक की कहानी को कहानी' नाम देना घागे जाकर ग्रन्थेताओं के लिए गलतफहमी पैदा कर सकता है। 'नई मगर कहानी' को इस धारा को कोई न कोई नाम तो देना ही होगा, क्योंकि चाहे हम 'नई कहानी' नाम की कोई चीज मानें या न मानें, यह स्वीकार करने के लिए तो विवश है ही कि इन दश वर्षों में कहानी का एक ऐसा व्यक्तित्व जरूर सधरा और निखरा है जो उसकी पिछली परम्परा से एकदम भिन्न है। वस्तु और रूप यानी सभ मिलकर कहानी की परिकल्पना में मौलिक अंतर जरूर आए है—और ये अंतर काफी सशक्त भी रहे ही होंगे, तभी तो सामे साहित्यिक क्षेत्रना आज भीरेघीरे कविता से हटकर कहानी पर केन्द्रित हो रही है। कहा जाता है कि 'नई कविता' परम्परा का निरस्कार है और 'नई कहानी' परम्परा का विस्तार। मुझे इस बात में भी विलेप दम नहीं दिखाई देता। विस्तार भ्रमनि जरूर बताता है, लेकिन कहानी के इस नये रूप ने परम्परा को ज्यों का त्यों ग्रहण कर लिया हो—ऐसा नहीं है, हाँ, कुछ सूत्र सामान्य हों तो हो। सच पूछा जाय तो निरस्कार करने के लिए कविता के सामने एक गलत या सही परम्परा थी। उधर इस दशक की कहानी के सामने ऐसी कोई तात्कालिक परम्परा नहीं दिखाई देती जिसका निरस्कार या विकास किया जाता। अतः उसे या तो नई परम्पराओं की नींव डालनी पड़ी या परम्परा और प्रभाव के निरूपे बहुत दूर देखना पड़ा।

'तात्कालिक' शब्द को स्पष्ट करना जरूरी है। सन् ५० से ६० के बीच विकसित हुई आज की कहानी की प्रगती पीढ़ी किस निगाह से देखनी, यह तो समय बनाएगा लेकिन वर्तमान पीढ़ी यह मानने को बाध्य है कि विधा की परम्परा की दृष्टि में सन् ४० से ५० का पिछला दशक आज की कहानी को कुछ नहीं दे पाया—उसने जो कुछ दिया वह सारे साहित्य को दिया। दोष उस दशक का नहीं है देशी-विदेशी परिस्थितियों की अस्थिरता में चतुर्दिक परिवर्तन और व्यापक उद्वेलन की गति इतनी तीव्र और लूफानी थी कि समाज की बनावट का कोई एक रूप निश्चित नहीं हो पाया

था। तत्कालीन कथाकार इस चकाचांध में कहीं भी आँख टिकाने में अपने को असमर्थ पाता था। छः वर्षों तक चलता युद्ध, बंगालीस का विप्लव, बंगाल का अकाल, नाविक विद्रोह, स्वतन्त्रता, दंगे, शरणार्थियों के कर्फिले, सरकारी भ्रष्टाचार और राजनीतिक पार्टियों की आपाधापी—सभी कुछ एक के बाद एक इस तरह आता चला गया कि व्यक्ति-मन के धरातल पर उस सबका समाहार कथाकार के लिए असंभव हो गया। उसकी निगाह तेजी से बदलती सतह पर ही टिकी रही और वह कहानी के नाम पर शब्दचित्र 'स्कैच' या 'रिपोर्टेज' से आगे नहीं बढ़ पाया। मूलतः वह युग नारों और भाषणों का था। परिणामतः साहित्य की हर विधा में आवेश, उत्साह और आग की लपटों के साथ-साथ अन्धाधुन्ध शब्दों का लावा फूटता था। हर वस्तु को देखने का कोण व्यक्ति न होकर भौड़ के आधावाद यानी मँरेल—को बनाए रखने के लिए हर दूसरे वाक्य में नया सूरज निकाल दिया जाता था।

पुरानी नैतिक, सामाजिक, राजनीतिक या भौगोलिक सभी भूमियों से विस्थापित शरणार्थियों के दल जब कहीं भी पांव टिकाने को दिशाहारा की तरह भटक और बौखला रहे हों—तब अकेले व्यक्ति की कुंठाओं और दर्दों को गाने या सुनने की कुरसत किसे होती? ऐसे दिगन्ताव्यापी विघटन और विशृंखलन में व्यक्ति को जीवन और आस्था देता है केवल सामूहिक आशावाद—

✓ इस प्रकार इस दशक की कहानी (जिसे हम आज की कहानी कहेंगे) ने इस समूहगत सामाजिकता के वातावरण में आँखें खोलीं। चाहे तो इसे ही पिछली पीढ़ी की विरासत मान सकते हैं, लेकिन वस्तुतः यह सामाजिकता तो एक ऐसी चेतना थी जो साहित्य की सभी विधाओं को समान रूप से मिली थी। अभी तो इस चेतना का अपना रूप भी स्थिर होना था और यह गौरवपूर्ण कार्य आज की कहानी ने किया—अर्थात् आज की कहानी ने समूहगत सामाजिकता को व्यक्तिगत सामाजिकता के रूप में देखने पाने की कोशिश की। विराट् युग-बोध को व्यक्ति या व्यक्तियों के आपसी सम्बंधों की चेतना यानी मन के अनेक स्तरों पर आकलन और प्रतिफलन नाटक को आज की कहानी ने ही सबसे पहले देखा।

सतही दृष्टि से देखनेवालों ने अक्सर ही इस दशक की कुछ कहानियों पर जैनेन्द्र और भोज्य की कुंठा, पराजय और घुटन के पुनर्प्रस्तुतीकरण का आरोप लगाया है। हो सकता है हममें से कुछ ने उन्हीं स्थितियों और चरित्रों को दुहराया हो, लेकिन जरा गहराई से देखने पर साफ हो जाएगा कि जिस कुंठा, पराजय और घुटन को स्वयंसिद्ध सत्य मानकर जैनेन्द्र और भोज्य ने अपनी कहानियों का ताना-बाना बुना था, उसी सबको, आज के कहानीकार ने अधिक व्यापक परिप्रेक्ष्य में, अधिक तटस्थ और निर्वैयक्तिक दृष्टि के साथ चित्रित किया है। आधारभूत अन्तर

यह है कि विवृति पहली बार 'दृष्टि' में थी—इस बार दृष्टि स्वस्थ है—'दृश्य' चाहे विवृत हा। क्योंकि भाज की कहानी में भागेवाला व्यक्ति निश्चित रूप से अधिक स्वस्थ सामाजिक चेतना की उपज है। और यहीं कहानी को उस परम्परा से अपने सम्बन्ध जोड़ने से जिसके बीच उसे प्रेमचंद और यशपाल से मिले थे।

पिछनी पीढ़ी के कुछ कहानीकारों ने एकाधिक बार झुंझनाकर कहा है—
 "भाज की कहानी में प्राक्खि ऐसा क्या कर दिखाया है जो पहले नहीं था ?
 ऐसे क्या-प्रयोग तो प्रेमचंद, यशपाल या ममकालीन उर्दू कथाकारों—मटो बंदो,
 अक्षर, कृष्णचन्द्र इत्यादि—में कई मिल जाएंगे।" बाव भारोप के रूप में नहीं
 जाती है लेकिन इनका हो यह भी सिद्ध करती है कि भाज के कथाकार ने उन्हीं
 की टूटी-पूटी, विमृष्ट और दूर पड़ी परम्परा को हो तो विकसित देने की कोशिश
 की है। अगर प्रेमचंद या अन्य कहानीकारों में नहीं ऐसा कुछ मिलता है जो भाज
 की कहानी के दृष्ट अधिक निरुद्ध है तो उसे अनुकरण ही क्यों माना जाए ? क्यों
 न यह मान जाए कि भाज की कहानी ने अपना प्रारम्भ वहीं से किया है। अपनी
 दृष्टि से उस सबको देता है।

निस्संदेह उन अत्यन्त समानताओं में भी दृष्टि का अंतर बहुत स्पष्ट
 है—और वही दृष्टि है जो पिछनी सारी कहानी को भाज की कहानी से अलग
 करती है। उस युग के कहानीकार के पास अपने कुतुबनुभा या प्रेरक-वाचित के रूप
 में सिर्फ एक चीज थी और वह थी सहज मानवीय संवेदनशीलता। उसीसे प्रेरित
 कोई भी 'विचार' 'सत्य' या 'भाइडिया' उसके सामने कीधता या और वह कुछ
 पानो, कुछ स्थितियों, कुछ घटनाओं के सयोग सयोजन से उसे घटित या उद्घाटित
 कर देता था। अर्थात् कहानी को सवमाय परिभाषा के अनुसार किसी भी मूड,
 घटना या प्रभाव और विचार को लेकर कहानी सिख दी जाती थी और कहानी
 के इस केन्द्रीय तत्व की उभारकर पाठक पर एक संवेदनात्मक प्रभाव डालना ही
 तत्कालीन कहानी का उद्देश्य था। चरित्र, देश-काल, व्योपकथन, चरित्र चित्रण
 इत्यादि कहानी के सारे तत्व उस केन्द्रीय भाइडिया या 'सत्य' की सिर्फ उद्घाटित
 या घटित करने के लिए आलबन और उद्दीपन के रूप में ही निमित्त बनाकर लाए
 जाते थे। मत उनके आधिकारिक या बहुत प्रामाणिक और अधिक साम्यीय होने
 की जेलक को विशेष चिंता नहीं होती थी। केन्द्रीय तत्व उस 'सत्य' या 'भाइडिया'
 के आलबन-उद्दीपन के लिए वह देश-विदेश, भूत-वतमान किसी भी स्थान, किसी
 भी वर्ग की भाषाओं से अपनी विषय-वस्तु या घटनास्थल के रूप में चुन सकता
 था। इस प्रकार, पात्र देश-काल सम्बन्धी अनेक प्रकार की विविधता का आभास
 देकर—नाटकीय प्रारम्भ, कलादेशक और अत्यन्तवाचित या त द्वारा उस समय का
 कथाकार अपनी कहानी को काफी रोचक और मनोरंजक बना लेता था।

बहुत अस्वाभाविक नहीं है कि उस युग के कहानीकार और उस मानसिकता में विकसित पाठक को आज की कहानी में वह सब नहीं मिलता। न उसे सांस-रोक क्लाईमैक्स मिलता है, न एक के बाद दूसरी घटनाओं में छलांगें भरता कथानक। सब मिलाकर उसे आज की कहानी विषय-वस्तु के लिहाज से उलझी, अस्पष्ट, अपूर्ण, लगती है और रूप के लिहाज से ढीली, अनगढ़ और भोंड़ी; और तब वह श्री चन्द्रगुप्त विद्यालंकार के शब्दों में शिकायत करता है कि “कहानी अभी उस ऊँचाई तक नहीं पहुँची, जिस पर चौथे दशक के उत्तरार्ध में पहुँच गई थी।”

उस ‘ऊँचाई’ पर पहुँची है या नहीं, यह कहना तो मुश्किल है, लेकिन कहानी की धारणा में आधारभूत अन्तर जरूर आया है। एक ओर तो आज के कहानीकार का ‘सत्य’ या ‘आइडिया’ इतना कटा-छटा और स्वयं-सम्पूर्ण नहीं है, दूसरे शेष सभी कुछ आइडिया को घटित करने के लिए निमित्त-भर हो—यह उसे स्वीकार्य नहीं है। कोई भी आइडिया, विचार या सत्य—व्यक्ति या पात्र के जीवन की धारा में रहते हुए ही उसकी उपलब्धि बने—उसका प्रयत्न यह है। उसकी यथार्थ दृष्टि बताती है कि बिना देश-काल अर्थात् परिवेश के व्यक्ति की कल्पना अधूरी और आनुवंशिक है। व्यक्ति के अन्तर्बाह्य निर्माण में उसके संस्कार, शिक्षा-दीक्षा, सामाजिक स्थिति, सम्पर्क और पेशा—सभी का हाथ होता है। इस सबकी पृष्ठभूमि के साथ ही, अपनी सीमाओं के भीतर ही कोई व्यक्ति सत्य को उपलब्ध या उद्घाटित कर सकता है। बिना इस परिवेश की संगति को आत्मसात् किए, हर किसी ‘सत्य’ या आइडिया को घटित और उद्घाटित करना—उनका आरोप करना है—प्राप्त करना नहीं।

अतः आज की कहानी अधिक यथार्थ-दृष्टि, प्रामाणिकता और अधिक ईमानदारी से अपने आसपास के परिचित परिवेश में ही किसी ऐसे सत्य को पाने का प्रयत्न करती है जो टूटा हुआ, कटा-छटा या आरोपित नहीं—बल्कि व्यापक सामाजिक सत्य का एक अंग है। मेरे कहने का कदापि यह अर्थ न लिया जाए कि आज की कहानी का कोई केन्द्रीय भाव या आइडिया और विचार नहीं होते—नहीं, आज की कहानी का ताना-बाना भी आइडिया, विचार या केन्द्रीय भाव के आसपास या उसके लिए ही बुना जाता है—लेकिन कहानी उसे उसकी जन्म-भूमि से काटकर अलग नहीं करती। वह तो सिर्फ उसकी स्थिति ज्यों की त्यों बनाए रखते हुए सिर्फ उस केन्द्रीय भाव या आइडिया को रेखांकित या फोकस कर देती है। यही नहीं, आज की कहानी अतिरिक्त सावधानी बरतती है कि कहीं वह केन्द्रीय भाव या आइडिया अपनी शेष-धारा से कट न जाए। इसके लिए उसे अधिक संवेदनशील दृष्टि और अधिक नाजुक शिल्प का सहारा लेना पड़ता है।

बात को स्पष्ट करने के लिए फिर मूल की 'व्यक्तिगत सामाजिकता' से पकड़ना होगा। भाज का कहानीकार यह मानता है कि युग के सारे विराट् की, गतिशील मूल्यों के सकारों और सन्तमन को कहानी के माध्यम से हम व्यक्ति या व्यक्ति-समूह की चेतना धारा में, कभी-कभी चेतना के अनेक स्तरों पर एक साथ पकड़ने की कोशिश करते हैं। काल के प्रवाह में, व्यक्ति की सामाजिकता का बोध और स्थिति ही भाज की कहानी की विषय-वस्तु है। कथाकार व्यक्ति को उसकी समग्रता में देखने का आग्रह करता है। व्यक्ति को उसके सामाजिक परिवेश, मानसिक घटबटों तथा व्यावहारिक जीवन के तथ्यों तथा और आवश्यकताओं की एक समिलित प्रक्रिया के रूप में पाना चाहता है। इसलिए कहानी का कोई भी तत्व निमित्त या आलवन देनेकर नहीं, स्वयं माध्यम या विषय-वस्तु बनकर आता है। परिणामतः इन सब वषों की कोई भी अच्छी कहानी उठा लीजिए—उसका प्रभाव या परिणति भटके के साथ देना या पाया हुआ सत्य नहीं होता। न वह हथौड़े की चोट की तरह सारे अस्तित्व को मनमनाती है, न चूने तौर की तरह टीसती है। वह तो दुहासे या मगलमग की तरह समस्त चेतना पर छा जाती है—स्वयं उसका घग बन जाती है। इस प्रकार भनजाने ही आत्मा को सस्वार और दृष्टि देती है। यही यह कहना बहुत बड़ी गर्वोक्ति न होगी कि मानव आत्मा का शिली भाज की कहानी में ही पढ़ती बार अपनी भूमिका का भही निर्वाह करने का प्रयत्न करता है।

कहानी की इस एकाधिकता और समिलितता को देखकर ही नामवरसिंह ने सबसे पहले आवाज उठाई थी कि कूट शास्त्रीय तत्त्वों के अनुसार कहानी को अलग-अलग लक्ष्यों में देखना गलत है। कहानी अब अपनी पुरानी हड्डी तोड़ आई है और नई परिभाषा चाहती है।

व्यक्ति को समग्रता में देखने का आग्रह—या व्यक्तिगत सामाजिकता का बोध कथाकार के लिए दुहासा दायित्व देता है। सबसे पहली जिम्मेदारी तो यह कि व्यक्ति अपना व्यक्तित्व न खो दे—उस अधिक से अधिक ईमानदारी, आत्मीयता और सनेहमशीलता के साथ चित्रित किया जाय—दूसरा यह कि इस आत्मीयता और सनेहमशीलता का अधिक से अधिक व्यापार, कविमय और कौटुम्हिक बनाने के लिए व्यक्ति को उसके परिवेश में न तोड़ा जाय। व्यक्ति को उसके सामाजिक, ऐतिहासिक, पारिवारिक परिवेश से अलग न करने की यथायत्न दृष्टि धर्यात् समग्रता में देखने का आग्रह सभी सफल हो सकता है जब कथाकार व्यक्ति और परिवेश दोनों में सादृश्य स्थापित कर सके, या ऐसे परिवेश परिवेश में व्यक्ति को उठाये कि वह अपने उसका सादृश्य प्राप्त कर ले। शायद यही कारण है कि पहले के कथाकार

की तरह आज का कथाकार न तो हर किसी व्यक्ति को ले पाता है न हर किसी परिवेश में उसे रखना पसंद करता है। स्वानुभूति का आश्वासन ही है कि कहानी का व्यक्ति और परिवेश इतने आत्मपरक-सब्जेक्टिव-और वैयक्तिक-पर्सनल-हैं कि अकसर ही व्यक्ति के रूप में लेखक और परिवेश के रूप में उसके अपने आसपास का भ्रम होने लगता है। स्वानुभूति की सीमाएं उसे व्यक्ति के रूप में 'मैं' से और परिवेश के रूप में इस 'मैं' के अपने ही वातावरण से बांधे रखती हैं। तब हम कहते हैं, अमुक लेखक अपने को दुहरा रहा है। लेकिन जब वह अपनी कहानी के विविध व्यक्तियों को 'मैं' की आत्मीयता और संवेदनशीलता तथा विविध परिवेशों को 'मेरा अपना वातावरण' जैसी सहजता और यथातथ्यता दे देता है तो यह उसकी कला-दृष्टि की ईमानदारी और सफलता है। व्यक्ति और परिवेश की यह सश्लिष्ट विविधता पहली कहानी की पात्र, देश-काल, कथानक इत्यादि की विविधता से एकदम अलग है। मगर यह भी सही है कि 'स्वानुभूति' के आग्रह या यथार्थ-दृष्टि से बंधा आज का लेखक विविधता की दृष्टि से निर्धन ही है। हां अपनी समग्रता में आज की कहानी जितनी विविध है—उतनी शायद ही पिछले किसी युग की रही हो।

अब विविधता न दे पाने के कारण पर एक और कोण से विचार करें। विविध व्यक्तियों को 'मैं' की सब्जेक्टिव आत्मीयता और संवेदना तथा विविध परिवेशों को 'मेरा अपना वातावरण' जैसी दृष्टि और यथातथ्यता देने का आग्रह लेखक की सारी रचना-प्रक्रिया को बदल देता है। 'मैं' को पूरी तरह जानने और उससे तादात्म्य स्थापित करने के लिए, साथ ही उसके परिवेश को आत्मसात् करने के लिए—व्यक्ति और परिवेश के सम्बन्धों और संबन्धों की दूरी और गहराई तक जानने की जरूरत पड़ती है। तब कहानी के कलेवर में एक केन्द्रीय भाव को फोकस करते समय उसके लिए यह छांटना बड़ा मुश्किल हो जाता है कि क्या रखे और क्या छोड़े ? सभी तत्त्व तो एक-दूसरे से गुंथे हैं, एक-दूसरे को प्रभावित करते हैं। निश्चय ही यह घर्म-संकट उसके आवश्यक-अनावश्यक को छांटने के विवेक की कमी नहीं, संश्लिष्टता का आग्रह है। पिछली पीढ़ीवाले या कहिए परम्परावाद्ध कथाकार की तरह अपनी निर्व्यक्तिक (ओब्जेक्टिव) दृष्टि और प्रतिभा के तेज चांक्रू से कसाई जैसी तटस्थता के साथ एक साफ-सुथरे कटे-छटे आइडियावाली कमी-कसाई (एक्जैक्ट) कहानी काट निकाल लेना आज के कहानीकार के लिए भी कठिन नहीं है। लेकिन क्या सचमुच कोई भी भाव या भावना ऐसी अलग-थलग, स्वयं-सम्पूर्ण और सीधी-सपाट होती है ? मुझे तो हर भाव या भावना के सूत्र और रेशे, व्यक्ति तथा परिवेश के भीतर बहुत दूरी और गहराई में समाए, एक-दूसरे से बहुत अधिक गुंथे और उलझे हुए लगते हैं। और मेरे सामने तो इस बुनावट (टेक्स्चर) की जटिलता का अहसास तथा उसकी ज्यों का त्यों प्रस्तुत कर देने

क साग्रह 'कथा छोड़ कथा न छोड़ू' का धर्म—मकड़ बन जाता है। साग्रह यही कारण है कि भाज की कहानी अपने परम्परागत प्रकार से हो दुगुनी नहीं हो गई है, वरन् व्यक्ति और परिवेश को दूरी और गहराई के अनेक कोणों और आयामों में देखने के कारण भी उपयोग के अधिक निकट पहुँची है। भाज की अधिकांश कहानियाँ ऐसी हैं जिन्हें पुराना लेखक उपयोग के रूप में लिखना ज्यादा पसंद करता।

मगर घनज्ञान ही कहानी उपयोग की सीमाओं में प्रतिबन्धन भले ही करे, कहानी को उपयोग बनाने की छूट न पुराना लेखक देगा—न नया लेखक चाहेगा। चाहे जितनी सहिष्णु और समझ हो—उसे अपनी बात बहुत सरोप में और सकेत से कहनी है। खड में खखड को देखने की मजबूरी ही है कि वह समाज से एक व्यक्ति को और जीवन से एक केन्द्रीय क्षण को काटकर उससे दूरी और गहराई एकसाथ पान की कोशिश करता है। यह व्यक्ति और क्षण, काल और परिवेश की लम्बाई और चौड़ाई के गवाह बनकर आते हैं। इस प्रकार युग की समग्रता को सकेत में पान का प्रयत्न—अर्थात् व्यक्ति और परिवेश के बहुमुखी आयामी सम्बन्ध और दूरी-गहराई के व्यापक सदर्भों के सङ्गम, परिवर्तनों की नानास्तरीय सञ्चित प्रक्रिया—और इस सब कुछ को सकेतों तथा जीवन की प्रासंगिक—रिलेवेंट—रूपकृतियों—इमेजों द्वारा व्यक्त करने का कोशिल, भाज के कहानीकार को कविता की धार मोहता है। प्रतीक, रूपक, विषय लाक्षणिकता या सम्योतात्मक दृष्टियों के सहार वह प्रभाव को चेतना के अनेक स्तरों पर सम्प्रेषित और सङ्घर्षित करने का प्रयत्न करता है, क्योंकि भाज का व्यक्ति—मन उतना सीधा और सफट रह भी नहीं गया है। नये-पुराने मूल्यों के संघर्ष और सङ्गमनों ने उसे सकुन और जटिल बना दिया है।

व्यक्तिगत सामाजिकता हो या निर्व्यक्तिक वैयक्तिकता—उपयास की व्यापकता हो या कविता की अनेकार्थी सुकुमार सूक्ष्मता—कहानी ने जहाँ उन सबका निर्धारण-भाव से समाहार किया है वहीं वह सफल है—और जहाँ घोषित और आरोपित है वहाँ असफल। प्रयोग-काल की सफलता और असफलताओं को छूट तो देनी ही होगी।

आवश्यक भाज के कथाकार के लिए यह है कि वह व्यक्ति और उसके परिवेश को सही सदर्भों में संतुलन देना चले। परिवेश को छोड़कर व्यक्ति पर अपने को केन्द्रित कर लेने में वह पुन उन्हीं कथाकारों को दुहराएगा, जिन्हें कुदृष्टि और रुढ़ घोषित करता रहा है—और व्यक्ति को छोड़कर परिवेश का साग्रह उसे उसी तरह भटका देगा जैसा भाज के कुछ प्रतिभाशाली कथाकारों को उसने भटका दिया है। सहरी और ग्रामीण कहानों का साग्रह परिवेश और वातावरण के विभाजन के

सिवा क्या है ? बदलता हुआ परिवेश—तथा उसे बदलने के साथ-साथ स्वयं नित-नित नया होता व्यक्ति अपनी हार-जीत, घुटन और अकांक्षाओं में क्या कुछ कम नाटकीय है ? विवाद और विमर्श इस थीम को लेकर होना चाहिए—व्यक्ति और परिवेश को अलग-अलग उठाकर नहीं । जहां तक कहानी इन दोनों के संश्लिष्ट सम्बन्ध को स्वस्थ और संतुलित दृष्टि से पाठक के मन पर उतार सकती है, उसके सारे व्यक्तित्व एवं भाव-बोध को उदात्त संस्पर्श दे सकती है, वहां तक उसकी सफलता असंदिग्ध और सार्थक है ।

—राजेन्द्र यादव

— —

नयी कहानी कुछ आक्षेपः

कुछ निराकरण

कुछ समाधान

● डा. विजयेन्द्र स्नातक

साहित्य की प्रत्येक विधा में, ज्ञान विज्ञान की उत्पत्ति या सुगीन चिन्ता धारा की प्रगति के साथ परिवर्तन मान है। हिन्दी कहानी में ही नहीं कविता, नाटक, उपन्यास, एकांकी, निबंध और सभी भाषा सभी क्षेत्रों में पिछले दशक में क्रान्तिकारी परिवर्तन हुए हैं। इन परिवर्तनों को हम सर्वथा अस्वस्थ या असमीचीन टहरा कर उपेक्षा नहीं कर सकते। हमने हिन्दी कहानी की प्रेमचंद और प्रसाद की झंझ में पड़ा था, उसके बाद जैनंद और मंगपाल को झंझ में भी हमने उसे स्वीकार किया। प्रणय और इलाचंद्रमोशी के मनोविश्लेषण में हमने अरुचि या असामयिक की बात नहीं कही। परिवर्तन तो इन चीजों स्थितियों में हुआ ही था।

यदि पिछले चालीस वर्ष के कहानी साहित्य पर दृष्टिपात करें तो उसमें प्रत्येक दशक में थोड़ा बहुत परिवर्तन अवश्य उपलब्ध होगा। हिन्दी कहानी प्रसाद और प्रेमचंद से कमलेश्वर और राजेंद्र यादव तक अनेकानेक उच्चावच शिखरों से होकर ही नए घरातल पर उतरी है। जो परिवर्तन नई कहानी में आए हैं, वे स्वाभाविक हैं और साहित्यिक दृष्टि से उनमें अशालीनता की बात उठाना मैं सर्वथा अप्रासंगिक समझता हूँ। साहित्यिक शालीनता से हमारा क्या अभिप्राय है? क्या यौन-सम्बन्धी वर्णनों को हम अश्लील समझकर अशालीन मानने हैं अथवा सरल का अभाव देख नई कहानी को शालीनता रहित समझ बैठे हैं। यदि ऐसा है तो यह हमारी दृष्टि का ही एकांगित्व है। ऐसी स्थिति में कहानी के बहिर्गम तब ही शायद हमने अपने आकलन को सीमित रखा है। यदि हम नई कहानी के अन्तर्गम में प्रवेश करें तो विचार और विश्लेषण की दृष्टि से निराशा होने का कोई कारण नहीं मिलेगा।

भाज की कहानी को जब हम 'नए' विश्लेषण से संयुक्त कर के देखते हैं तो उसमें परिवर्तन और विकास की सम्भावनाएँ भी स्पष्ट लक्षित होने लगती

हैं। कहानी की एक पुरानी परम्परा थी—ऐसी परम्परा जो नवीन चेतना से दूर जा पड़ी थी और जिससे चिपके रहने से कहानी केवल मोहक मात्र रह सकती थी, किसी भाव, वस्तु या सौन्दर्य बोध को उद्बुद्ध करने में समर्थ नहीं रह गई थी। फलतः चेतना के विकास को कहानी में ध्वनित करने के लिए अ, वश्यक था कि उसकी पुरानी मोहक परम्परा को समाप्त कर दिया जाय। द्रुत गति से दौड़ती और आगे बढ़ती दुनिया को कहानी में प्रतिबिम्बित करने के लिए पुराने उपकरणों से काम चलाना सम्भव नहीं रह गया था। नए पन के मोह से कहानी में नयापन नहीं आया है, वरन् आवश्यकता और कलाकार की प्रेरणा ने उसे नूतन बनाया है।

आज यह आरोप है कि नई कहानी, नई कविता के पदचिह्नों पर चलकर भावात्मक होती जा रही है, उसमें कथांश न्यून हो गया है। वह ऐसी अव्यवृत्त शैली में ग्रथित होती है कि साधारण पाठक का न त उससे मनोरंजन होता है और न ज्ञानवर्द्धन। आपके इस आरोप को मैं सर्वथा मिथ्या नहीं मानता। कुछ कहानियाँ मेरी दृष्टि में भी ऐसी आती रहती हैं जिन्हें पढ़कर लगता है कि यदि कहानी का विकास इसी सीमित क्षेत्र में हुआ तो नयापन छोड़कर कहानी कोई स्थायी तत्व नहीं जुटा सकेगी। जीवन के किसी एक क्षण-चित्र का वर्णन या किसी विशेष मनःस्थिति का चित्रण ही यदि कहानी का प्राण कलेवर बन गया तो कहानी की मर्यादा के विषय में अभिश पाठक के मन में प्रश्नचिह्न खड़ा हो सकता है। यह ठीक है कि नई कविता ने जीवन के क्षणों में से वर्ण्य विषय के नए सूत्र एकत्र किए हैं, किन्तु कहानी कविता नहीं है। कहानी का भावात्मक होकर मनःस्थितियों के चित्रण तक सिमट कर रह जाना, उसके प्रभाव और रूप को समाप्त करने वाला होगा। जिन व्यापक सम्भावनाओं की हम नई कहानी से आशा लगा रहे हैं, उनमें इस एकांगी भावात्मकता से ह्रास की सम्भावना है। अतः इस कथन से मैं सहमत हूँ कि कहानी की प्रगति एवं विकास-पथ पर बढ़ते हुए सीमित नहीं होना चाहिए। वही कहानी लेखक सफल है जो कहानी की जीवन्त शक्ति को अक्षुण्ण रखता हुआ उसका विकास करता है। कथांश की न्यूनता को मैं बहुत बड़ी हानि या त्रुटि के रूप में नहीं देखता। अत्यल्प कथांश से भी वर्णन, वातावरण और परिवेश द्वारा कहानी फैल सकती है और अपनी मर्यादा के भीतर किसी जीवन-दर्शन, भाव, विचार या सौन्दर्य बोध से पाठक को उल्लसित कर सकती है। जैनेन्द्रजी तो नए कहानीकार नहीं हैं। तीस-पैंतीस वर्ष से कहानी लिख रहे हैं, किन्तु उनकी बहुत सी कहानियों में कथांश नाम मात्र की ही है, फिर भी वह सफल कहानीकार हैं। कथा को केन्द्र बिन्दु बनाकर अथवा कथानक की शाखा-प्रशाखाओं को फैलाकर कहानी को पल्लवित करने की अनिवार्यता नयी कहानी में स्वीकार नहीं की जाती। किसी क्षणिक मनःस्थिति से प्रेरित होकर

जब कहानी का गठन होगा, तब उसमें कथानक के लिए प्रयोजन ही कम रह जाएगा। आप कहेंगे कि कथानक को घटाने या मिटाने से हम कहानी को ही कभी न मिटा देंगे। लेकिन इस आशय से आज की नई कहानी परिचित है और मुझे विश्वास है निकट भविष्य में तो कहानी मिटनेवासी नहीं है। जिस भावबोध से नई कहानी पूर्ण होती है, वह कहानी को जीवित रखने के लिए पर्याप्त है। कहानी की प्रयोजता कवन मोड़क कथानक के फंसाव या स्थूल चरित्र-चित्रण में नहीं है, किसी विशिष्ट जीवन दर्शन या भावबोध को प्रकट करने में है। यह दृष्टि नई कहानी में पुरानी या परम्परानुमादिन कहानी से अधिक व्यापक हुई है, अतः नई कहानी को सम्भावनाएँ भी बड़ी हैं।

आज की कहानी में मनोविश्लेषण के आधिपत्य को कुछ पुराने पाठक ऊपर से लाता हुआ वारं वार समझते हैं। यदि हम हिंदी कहानी का इतिहास देखें तो विशिष्ट होगा कि कहानी में मनोवैज्ञानिक तत्वों का समावेश तो प्रेमचंद के युग से ही हो गया था। जैनेन्द्र शर्मा, जोगी, अश्व घाँसि सभी लेखकों ने मनोविश्लेषण का अपनी कहानियों में स्थान दिया है। हाँ, आज के कहानी लेखक मन के गहन गहन में घुसकर अतिसूक्ष्म भावनाओं के उद्घाटन का प्रयास करने के लेखकों की प्रेरणा प्रतिक गहराई के माय में हैं। मुझे इस मनोविश्लेषण से कोई घबराहट नहीं होती। ऐसा मनोविश्लेषण जो पात्र के चरित्र को, उनके किरा-कनाएँ को और कहानी के समग्र घटनाचक्र को विवृत करता है कहानी के लिए आवश्यक है। कुछ कहानियाँ केवल मनोविश्लेषण तक ही आने की सीमित रहती हैं, उरती पड़कर न तो क्या का पता चलता है और न पात्र या घटना का कग मानूँ होता है। निस्संदेह उनके विषय में गंका टीकाही सकती है। नायक ऐसी कहानियों का प्रयोग सामान्य कहानी से भिन्न होता है और उसके लक्ष्य तथा रचना प्रक्रिया को भी हम भिन्न रूप से देखते हैं। मैं यह तो नहीं मानता कि कहानी में मनोविश्लेषण को स्थान नहीं होता चाहिए, किन्तु पाठक को शून्य में भटकाने वाला निरर्थक मनोविश्लेषण कहानी-रचना को दूधिन छत्रय बना देता है। सफल कहानीकार को उसे सार्थक और सोद्देश्य बन देना चाहिए। यदि कोई कहानी मन की गहराइयों में बैठ कर भी कथानक को वस्तुतः नहीं करती तो उसे स्वीकार करने में आपसो मकोच क्यों होता है? यदि कहानी को केवल मनोरंजन का स्थूल साधना मान लिया जाय तब तो मनोविश्लेषण में स्थान नहीं पवा सकेगा। आज की कहानी को सबसे बड़ी सामयिक यह है, उसने सामाजिक तथा वैयक्तिक चेतना के विभिन्न घरातनों का अवगाहन किया है इन दिनों की मनोविश्लेषण पद्धति और संकेतों तथा प्रतीकों की प्रयोगशीलता विशिष्ट रचना का परिणाम है। जिस मनोविश्लेषण को व्यर्थ का भार समझा जाता है, वही कहानियों का मेरुदंड है। आज की कहानी सम सामयिक परिवेश के विविध स्तरों पर जाकर के विभिन्न अंगों को अभिव्यक्ति देने का सतत साध्य बन रही है।

आज के कहानी लेखक संदर्भों की खोज में व्यस्त है और कहानी के माध्यम से यह खोज जारी है। जो कहानी अपने भीतर व्यक्तिगत सामाजिकता के बोध को समाहित कर आगे बढ़ रही है उसे मन की अतल गहराइयों में घुसना ही होगा।

नई कहानी पर आज सेक्स प्रधान होने का आरोप भी लगाया जाता है। इस सम्बन्ध में समाधान करने से पहले यह कहना चाहूंगा कि कुछ कहानी-प्रधान पत्रिकाओं का उद्देश्य ही रेलवे बुक स्टाल की विक्री है। उनके लेखक भी उसी कोटि के होते हैं। नई कहानी की भावभूमियां इतनी विविध और व्यापक हैं कि उनमें यदि यौन सम्बन्धों का वर्णन मिल जाए तो चौकना नहीं चाहिए। बात दरअसल यह है कि हिन्दी में आजकल कहानी की तीन-चार दर्जन पत्रिकाएं निकलती हैं। इन सभी पत्रिकाओं को आप नई कहानी समझने लगे तो यह बड़ी भूल होगी। कुछ ऐसे लेखक हैं जो यौन सम्बन्धों पर आधृत उत्तेजनापूर्ण कहानी लिखकर साधारण पाठक का मनोरंजन करते हैं या मनोविकार की सामग्री जुटाते हैं। मैं उन्हें नई कहानी का दावेदार नहीं मानता।

हिन्दी कहानी का इतिहास न दुहराते हुए मैं आज के कहानी लेखकों का इस प्रसंग में नामोल्लेख करना चाहता हूँ। यदि हम नई कहानी को समझना चाहें तो हिन्दी के नए-पुराने लेखकों को सुविधा के लिए तीन वर्गों में विभक्त कर सकते हैं। पहला वर्ग उन लेखकों का है जो पुराने लेखक के रूप में समादृत हैं, किन्तु आज भी कहानी लिख रहे हैं। सर्व श्री जैनेन्द्र कुमार, भगवतीचरण वर्मा, भगवती प्रसाद वाजपेयी, चन्द्रगुप्त विद्यालंकार, उपेन्द्रनाथ अश्वक, अमृतलाल नागर, यशपाल, अज्ञेय, उपादेवी मित्रा, विष्णुप्रभाकर पृवृत्ति लेखक इस वर्ग के अन्तर्गत आते हैं। इस वर्ग के लेखक कहानी के वस्तुशिल्प के पारखी कलाकार के रूप में ख्यात रहे हैं। अश्वक, अमृतलाल नागर, यशपाल, और अज्ञेय को तो नई कहानी के परिवेश में भी देखा जा सकता है। दूसरा वर्ग उन लेखकों का है जो आज की नई कहानी के समर्थ प्रतिनिधि लेखक हैं। उनमें से कुछ विख्यात लेखकों के नाम इस प्रकार हैं:—सर्व श्री मोहन राकेश, कमलेश्वर, राजेन्द्र यादव, सर्वेश्वरदयाल, मार्कण्डेय, अमृतराय, अमरकान्त, मन्नु भंडारी, रमेश बहशी, निर्मल वर्मा, भीष्म साहनी, श्रीकान्त, शिवप्रसाद सिंह आदि। इस दूसरे वर्ग के लेखकों की सूची बहुत लम्बी है। लगभग दो दर्जन सशक्त लेखक इस वर्ग में हैं जिन्होंने नई कहानी को संवारा-सजाया है। इन लेखकों ने कहानी को नई संवेदना, सांकेतिकता, सम्प्रेषणीयता, प्रतीकात्मकता और बोद्धिकता प्रदान की है।

तीसरा वर्ग उन कहानी लेखकों का है जो कहानी की पुरानी परम्परा से भी परिचित रहे हैं और नई कहानी को भी उन्होंने पुष्ट किया है। नई कहानी के साथ

उनका गहरा सम्बन्ध है। किन्तु अपनी सवेदना और सजिवता में नए पन के आग्रह की दुर्गति नहीं देते। मन्थरी भैरवप्रसाद गुप्त, द्विवेदनाथ मिश्र निर्गुण, लक्ष्मीनारायण लाल, भालन्द प्रकाश जैन, इयामू सम्भामी, रेणु आदि इस वर्ग के समर्थक लेखक हैं। इन तीनों वर्गों का विभाजन मैंने नई कहानी के वस्तु-शिल्प को समझने के लिए किया है। इन तीनों वर्गों में अनेक लेखक ऐसे हैं, जिन्होंने कहानी के विकास क्रम को अनोखाति देना है और अभिलषित परिवर्तनों को अपनी रचनाओं में स्थान देकर नयेपन को स्वीकार किया है मेरे इस वर्गीकरण को केवल विकास-क्रम समझने की एक प्रक्रिया ही समझना चाहिए।

नई कहानी की भावभूमियाँ का सकेत मैं ऊपर कर चुका हूँ। मुझे लगता है कि आज की कहानी कुछ ऐसे रूप में पनप रही है कि इसमें साहित्य की कई खराबियाँ समाविष्ट होती जा रही हैं। रेखाचित्र, मस्मरण, इनन्दिनी रिपो-तजि, व्यंग्य-चित्र आदि अनेक विधाएँ हम आज की कहानी में घातमुक्त देख सकने हैं। बुद्धिप्रधान कल्पनाप्रधान और भावनाप्रधान सभी रूपों में इसका विकास हो रहा है। मैं समझता हूँ जैसा व्यापक क्षितिज आज की कहानी का है, वैसा पहले कभी नहीं था और जैसी तत्त्वप्रतिभा आज की कहानी में है वही भी पहले कभी नहीं था। व्यञ्जना शक्ति से ध्वनित होने वाला मृदु-बठार व्यंग्य जैसा भारत की कहानी में प्रस्फुटित हुआ है, पहले नहीं हो सका था। आज की कहानी में गाव की कृष्ण-कोमल भवदना भी प्रकट हो रही है और नगर-महानगर की घुटन तड़प भी। महानगरों का मध्य वर्गीय व्यक्ति जिस परिपूर्णता के साथ आज की कहानी में स्थापित हुआ है पहले कभी नहीं हुआ था। कहानी के क्षेत्र की मुख्य की बत्ती में बत्ती में रह कर अनेक भावभूमियाँ और आध्यात्मों में फैल गई हैं। मैं नई कहानी पढ़ता हूँ और बड़े चाव से पढ़ता हूँ। मात्र मनोरंजन मेरा माध्यम न होना से मुझे कहानी में अनेक तत्त्व उपलब्ध हो जाते हैं। मेरी प्रतिनिधिता आत्म सवया मिश्र है। मैं नई कहानी में अनुन सम्भावनाएँ देखता हूँ मुझे लगता है कि यदि वस्तु-शिल्प के साथ कहानी की मर्यादा का ध्यान रखा जाए कहानी विकसित हुई तो यह साहित्य की पूर्वाभिधा अधिक सशक्त विधा निश्चय होगी। मन बहाना और समय काटने वाली कहानी से हमें अपना मध्यम जोड़ कर स्वस्थ एवं सतुलित परम्परा ग्रहण की है। एक सच यह भी है कि आज की कहानी मौलिक है। या किसी समय भाषा की अनुकूलिता मात्र है। मेरा उत्तर यह है कि अनुकूलिता का प्रदान ही नहीं उठता। गिन-गिनी और वस्तु-व्यवस्था में तो आज की सभी भाषाओं में प्रायः एक ही कहानीयाँ लिखी जा रही हैं, किन्तु यह अनुकूलता नहीं है। यह परम्परागत या नूतन मूल्या के ग्रहण के कारण हुआ है। आज की कहानी भाषाओं में एक-सी है। यह भय है कि नई कहानी किसी भाषा भाषा की अनुकूलिता या नकल है। मेरा अनुशेष है कि नई कहानी का अनुशीलन अपनी उन्नतियों को ध्यान में रख कर करना चाहिए किसी भी पूर्वाग्रह की आज्ञा में स्थान नहीं देना चाहिए।

नयी कहानी की उपलब्धियां : बारह कहानियां

धनञ्जय वर्मा

हिन्दी नवलेखन, विशेषकर कहानी, के सन्दर्भ में पीढ़ियों का संघर्ष अधिकांशतः पश्चिमी ही रहा है, मूल्य, दृष्टि, प्रतिमान और भावबोध के घरातल पर वह उठ ही नहीं पाया या इस घरातल पर उसे देखने की फिक्र लोगों को कम ही रही। नयी या पुरानी पीढ़ी, केवल आयु और कालक्रम के अनुसार विभाजित नहीं होती, जीवन की गति और इतिहास की प्रक्रिया को भी वे व्यक्त करती हैं। इनका संघर्ष मूल्य, दृष्टि, प्रतिमान और भावबोध के परिवर्तन के कारण होता है, लेकिन भ्रम उस समय होता है, जब या तो यह मान लिया जाता है कि काल का क्रम दक गया है और मानवी नियति और प्रकृति में कोई मौलिक परिवर्तन नहीं आया है। अतः परम्परा और पुरातन ही श्रेष्ठ है या जब नये और पुराने में एक नैरन्तर्य के सम्बन्ध को ध्यान में न रखकर केवल उनके विरोध की ही समस्या का मूल बिन्दु मान लिया जाता है। अस्तु प्रत्येक नयी परिस्थिति में सामाजिक सन्दर्भ और सम्बन्ध परिवर्तित होते हैं और नये जीवन मूल्यों की चेतना जाग्रत होती है। ऐसी नयी परिस्थिति में रचना के संस्कार और प्रेरणा भी बदलते हैं। यदि जीवन की प्रक्रिया अधिक गत्यात्मक हुई (जो कि है) तो कभी कभी पूरा स्वरूप बदल जाता है, तब यह परिवर्तन इतना क्रांतिकारी होता है कि 'नया' विकास न होकर, एक 'स्वतन्त्र उद्भावना' अधिक लगता है। यह नयी उद्भावना, नयी पीढ़ी या नया, केवल समय-अवधि (टाइम इयूरेशन) के घरातल पर हा पुरानी पीढ़ी से पृथक् नहीं होती, वरन् जीवन दृष्टि और वैचारिक-स्तर, रचना की अन्तः प्रेरणा और शैली में भी पृथक् होती है। यह तो सम्भव है कि समय-अवधि की दृष्टि से पुरानी पीढ़ी 'वर्तमान' रहे लेकिन निश्चय ही वह नये जीवन और नयी मानवीय वास्तविकता से कट जाती है—अपनी निर्मित दृष्टि, स्तर, प्रेरणा, अनुभूति और प्रक्रिया करने के निश्चित संस्कार और स्वभाव के कारण वह नयी जीवन धारा से संगति नहीं ढूँढ पाती। यह किसी एक पीढ़ी का नहीं, हम सबकी विवशता है। जीवन की धारा होती ही इतनी निर्मम और बेगवती है कि व्यक्तियों को कौन कहे बड़ी से बड़ी उपलब्धि और मूल्य को भी छोड़कर आगे बढ़ जाती है। वहाँ कोई भी समझ और शक्ति काम नहीं देती क्योंकि प्रश्न-समझदारी, शक्ति और

जागरूकता से भाग बढकर मानसिक बनावट अनुभूति और संवेदना के धरातल, जीवन की पद्धति और दृष्टि का हाता है और नयी पीढ़ी, पुरानी से इन्ही अर्थों में पृथक् होता है। नयी कहानी में यह मानसिक संघटन, भाव-बोध, संस्कार, परिस्थितियाँ, जीवन की पद्धति और प्रतिक्रिया करने का स्वभाव और दृष्टि परिवर्तित है और जहाँ से जिनमें यह परिवर्तन हुआ और हो रहा है वहाँ से नयी पीढ़ी का आरम्भ है। यहाँ न तो उम्र का कोई बंधन है, न काल का। और निश्चय ही एक नयी पीढ़ी का (मैं फिर कहता हूँ, पीढ़ी स मतलब व्यक्ति या व्यक्ति-समूह से नहीं है, मूल्य, दृष्टि, प्रतिमान और भाव-बोध से है) अस्तित्व है, चाहे इसे कोई स्वीकार करे या न करे। यहाँ "नया", सापेक्षक शब्द और विशेषण-भाव ही नहीं है, वह एक मूल्य और चेतना भी है। यदि वह सापेक्ष है तो भी काल सापेक्ष नहीं, दृष्टि सापेक्ष है। दिक्काल की सीमा के निकट पर ही उनकी परीक्षा नहीं होगी, एप्रोच निर्वाह और दृष्टि ही उसके निर्णायक बिंदु होंगे। संवेदना के धरातल और भाव-बोध से ही उनकी पहचान होगी जिसे हम नयी कहानी कहते हैं, वह परिवर्तित सदर्भा में नये भाव-बोध की ही कहानी है। ये परिवर्तित सदर्भ क्या हैं? आधुनिक युग में समाज की बदलती हुई स्थितियों में जीवन का व्यावहारिक पक्ष ही नहीं, अस्तित्व की मूलभूत समस्याएँ भी परिवर्तित हैं। परिस्थितियों और पृथक्-पृथक् अनुभव-क्षणों के ऐसे अनुक्रम-जीवन में अनिश्चय और अनास्था का योग, व्यक्तिगत की प्रतिनिधियों का रूप बदल रहा है। मन परिवर्तित और परिवर्तनशील यथासौ सत्ता-वस्तु-व विविध रूप उद्घाटित हुए हैं और व्यक्ति (रचनाकार) से उसके नये सम्बंध, उस वस्तु से मरचनात्मक विभिन्न अर्थ-राग ही नये सदर्भ हैं। ये नये सदर्भ, ब्रह्म और अन्त, दोनों क्षेत्रों में समान रूप से सक्रिय हैं। जीवनगत मूल्यों और नैतिक धारणाओं में जो संक्रमण आया है, युद्ध की विभीषिका एवं आशंका से, राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय क्षत्र में जो अस्थिरता आई है, भारतीय स्वतंत्रता के पदचात् एक नये अनिश्चित और व्यापक उद्बलनमय समाज का जन्म हुआ है, जो हर दिन अपना रूप-स्वरूप बदल रहा है, प्राचीन और बूढ़ी निष्क्रिय सांस्कृतिक परम्पराओं को लिये निष्क्रिय और प्रवचनामय संस्कार और परिवर्तित मूल्यों का यह युग एक पृष्ठभूमि है जिनमें व्यक्तिगत एक विघटन, विश्रुतलता और टूटन महसूस करता है। हर मध्य टूटता सा, संकट-ग्रस्त है या वह नये परिवेश के अनुकूल नवीनीकरण की प्रक्रिया-गोडा भेल रहा है। व्यक्ति के अस्तित्व बोध का स्वरूप और उसकी संवेदना की प्रकृति भी बदल गई है। सायद अन्तविरोध और जटिलता ही आज के युग की वास्तविकताएँ हैं। युग-जीवन की इसी जटिलता और अन्तविरोध से व्यक्तिगत की जटिलता और अन्तविरोध उपजे हैं और हमारे सम्बंध वैयक्तिक और सामाजिक सम्बंधों में एक अन्तविरोधी, पुंल्लिपय अंतर्द्वंद्व समा गया है इससे वस्तु और यथासौ का रूप भी नहीं रह गया है-वह निरंतर बदलता चल रहा है और हमारी

सृजनात्मक शक्तियों को चुनौती दे रहा है । आज प्रत्येक व्यक्ति, घटना या परिस्थिति का स्वायत्त एवं स्वयंसिद्ध कोई महत्व और अर्थ नहीं है, वह एक व्यापक सन्दर्भ और परिवेश का मात्र प्रतीक या प्रतिनिधि है । इसलिये हर जागरूक रचनाकार को अपने वातावरण की सम्पृक्त-चेतना की अनिवार्य आवश्यकता है और जब तक रचना के व्यक्ति घटना और परिस्थिति की पूरे सामाजिक और व्यापक सन्दर्भ में सार्थकता नहीं, तब तक उसे नयी कहानी की वस्तु बनने का अधिकार नहीं, क्योंकि नयी कहानी का भाव-बोध भी बदल गया है । वह आज की परिस्थितियों में (से) उद्भूत मानवीय वास्तविकता की समग्र चेतना और भाव-बोध की कहानी है । यह चेतना और भाव-बोध सामयिक जीवन और अस्तित्व के आन्तरिक प्रश्नों से संयुक्त, एक व्यापक संवेदनशीलता की उपज है । वे निश्चित नहीं, गतिमान धारणायें हैं और जीवन के भोग और अनुभव के धरातल पर ही उन्हें पाया जा सकता है । युग के जटिल प्रश्न और उसकी समग्र व्यापक जटिलता को इसी धरातल पर समझा जा सकता है । अतः रचनाकार की अन्तिम संवेदना और अनुभूति ही उसके भाव-बोध की परिचायक है ।

नयी कहानी एक ऐतिहासिक सन्दर्भ की उपज है—नैरन्तर्य के धरातल पर और परस्पर से पृथक एप्रोच, निर्वाह और दृष्टि के अन्तर के कारण । उसने युग के अनुभूत-वास्तव के सारे अन्तर्विरोध, प्रवचना और असंगति को भोगा और अभिव्यक्त किया है । वह एक साथ ही मूल्य-भंग और मूल्य निर्माण की कहानी है—तथा उसकी तात्कालिक परम्परा में जिन उपलब्ध सत्तयों और तथ्यों को स्वयंसिद्ध मानकर विवरण और वर्णन से सजा दिया गया था या जिन्हें कटे-छटे विचार-विश्लेषण और निष्कर्षवाद का जामा पहनाया गया था उन्हें (उपलब्ध सत्तयों और तथ्यों को) नयी कहानी ने अधिक गहराई में जाकर, अधिक व्यापकता और विस्तार से, स्वस्थ और तटस्थ दृष्टि से देखा और उनकी प्रक्रिया दी है—ताकि उस प्रक्रिया से होते हुये पाठक भी उन तक अनुभव और अनुभूति के धरातल पर, पहुँच सके । व्यतीत “सामाजिक जागरूकता” जहाँ एक विचार-पद्धति या प्रणाली, एक “कडीग्रन्थ सन्निष्क” का परिणाम थी वहाँ अब वह एक व्यक्ति की सम्पृक्त-चेतना और निरन्तर भोगते हुये “सेल्फ” का परिणाम और प्रक्रिया है, इसलिये जहाँ पहले वह आरोपित लगती थी वहाँ अब वह हमारी चेतना, संवेदनशीलता और अनुभूति का अविभाज्य अंग है ।

लेकिन नयी कहानी में रचनात्मक मूल्यों का जितना और जैसा विकास हुआ, उसके समानान्तर आस्वाद का धरातल और मूल्यांकन का विवेक जागृत नहीं हो पाया, इसीलिये नयी कहानी के अस्तित्व पर शका करने वाले पुरानी पीढ़ी के ही नहीं, नयी पीढ़ी में भी मिलते हैं । उस पर की गई चर्चाओं की पक्षधरता

क कारण व्यक्तिगत या वर्गीय सिद्धांतों के कुहासे में एक पुरी की पूरी उपलब्धि के बारे में भ्रम फैला हुआ है। इस घराबनता और पशुधरता का भी एक कारण है। दर-प्रसल, पिछले दशक में (हो) नयी कहानी न इतनी विभिन्न और विभिन्न तथा विरोधी दिशाओं का एक साथ संघर्ष किया है कि एक-दूसरे नयी कहानी की सम्पूर्ण अविवृत धारणा नहीं बन पायी। नयी या पुरानी अच्छी या बुरी, भूम फिर कर चर्चाएँ यहीं केंद्रित रही भाई और न चाहते हुये भी याने भीचने से वर्ग बनते गए। इससे छुट्टी मिली तो झालोचना की नई माया ईजाद करने के लिये चर्चा, मंचन-प्रतीक, विम्व-विलय में सीमित हो गई और कहानी सबधी मूल्यार्जन की कौन कहै, मास्वाद का भी कोई घरातल निश्चित नहीं हो पाया- क्योंकि कहानी के अलावा ये ही नहीं जो ये वे कविता की बात करने करते कहानी में ला गये थे। रचनात्मक घरातल पर एक जीवन और जीव त विधा के रूप में कहानी के मूल्यार्जन में इपीलिय आज भी अध्यवस्था है। कुछ इस स्थिति के कारण और कुछ अपने ही 'स्टेड' के का 'जस्टीफाई' करने के लिये नये कवि की तरह, नये कहानाकारों ने आनाचना की आपद् धम के रूप में स्वीकार किया (रचनाका के द्वारा प्रचलन प्रतिमान और दुष्काण उनकी रचनाओं के सदर्भ में तो महत्वपूर्ण हो सकता है लेकिन समग्र मूल्यार्जन और समीक्षा का घरातल वह नहीं हो पाता) इसी का परिणाम है कि एक प्रवृत्ति और धारा, दूसरी के प्रति सशयालु है और यही स्पष्ट नहीं हो पा रहा है कि नयी कहानी का प्रतिनिधित्व क्या है? मैं फिर कहता नयी कहानी कोई प्रवृत्ति विशेष और धारा विशेष नहीं है वह आज की परिस्थितियों में (से) उद्भूत मानवीय वास्तविकता की समग्र सबदना, मंचनना और भाव-रोध की कहानी है यही जिन प्रवृत्तियों, कहानि। और संसको का उल्लेख किया जायगा वह नयी कहानी पर मात्र एक विह्वल दृष्टि, एक मिहावलोचन है, मात्र हमकी जो भी सीमा है, वह मेरी अपनी सीमा है नयी कहानी की नहीं। इस सीमा के बाहर भी नयी कहानी का अस्तित्व है, इसमें इकार नहीं किया जा सकता लेकिन उसमें कुछ है जिसे अभी पूरा और मार्गक होना है।

(१) परम्परा और कला सचेतना प्रतीक्षा

राजेन्द्र यादव

✓ अपने आरंभ की पुरानी परम्परा से पृथक् रखने या उसका विकास करने की एक साधारण और आगच्छक चेतना राजेन्द्र यादव में है। पिछली परम्परा की व्यापक सामाजिक आगच्छकता ने जहां यादव की रचना को एक प्रगतिशील स्वभाव प्रदान किया है वहीं उसके आधुनिक भाव-बोध और कला की पण्डित और मूल्य सबदना भी यादव में संयुक्त की है। वे सामाजिक प्रश्न और समस्याओं को किसी

एक ही दृष्टि से उठाने की वजाय उसकी समग्रता और व्यापकता में उठाने के आदी हैं और संघर्षों को चेतना के अधिक से अधिक स्तर और आयाम में देखने के साथ ही एक व्यक्ति की टूट-झड़ो या उसका मानसिक उद्वेलन और अन्तर्विरोध भी वहाँ उठने स्थूल धरातल पर और विभक्त इकाई के रूप में नहीं आता। उसके बहुत बारीक रेशे, व्यापक परिवेश से अन्तर्प्रेरित और अन्तर्ग्रथित होते हैं, इसलिए उनकी कहानियों का निर्वाह बहुत सूक्ष्म और प्रभाव वनावट की ही तरह जटिल होता है। वे अज्ञेय और जनैन्द्र से अधिक सामाजिक यथार्थ के लेखक हैं लेकिन यशपाल निकाय के लेखकों से अधिक गहनतम अभिप्रायों के भी। इसी तरह अपने समकालीनों में जहाँ काव्यात्मक रूप और विषय सम्बन्धी एक-रसता से वे अधिक विविध, जीवन्त और सामाजिक दायित्व-बोध पूर्ण हैं, वही इकहरी वनावट वाली ऊर्ध्वान्मुख कहानियों के विषय और पात्रों की तरह और परिवेश की आन्तरिक चुनौतियों से कतराने की विवशता भी वहाँ नहीं है। दरअसल, वे इन दोनों ही रचना संचेतनाओं के बीच एक सेतु की तरह हैं और यही पूर्व परम्परा का विकास और उसकी निरन्तरता को सार्थक करना है। 'खेल-खिलौने' 'जहाँ लक्ष्मी कैद है' 'पास फेल' आदि के साथ ही 'प्रतीक्षा' 'टुटना' 'खुशबू' और 'एक कटी हुई कहानी' को रखकर देखा जाय तो यह बात स्पष्ट हो जायगी। इधर उनकी कहानियाँ एक मनः स्थिति को लेकर अधिक चली हैं और 'प्रतीक्षा' एक विशेष मनः स्थिति की कहानी है। उसका हर पात्र दुहरी जिन्दगी जीता हुआ अपने अवसर की प्रतीक्षा में है लेकिन उस सबकी यातना, आशंका, तनाव और अकेलेपन की पीड़ा गीता ही भोग रही है। नन्दा के प्रति उसका आकर्षण, प्रेम और उसके विविध स्तर, उसके अन्तर्विरोध और अन्तर्द्वन्द्व को ही बताते हैं। एक ओर उसके समलैंगिक प्रवृत्ति है, दूसरी ओर वह सपत्नी भाव जगाती है और तीसरी ओर तृप्ति का एक तन्मय सुख, साधकता की एक अनुभूति दे जाती है। एक ओर उसका अतीत उसे कुतरता है, दूसरी ओर वर्तमान की आशंका उसे खाए जाती है। एक स्थायी पाप-बोध और एकमात्रिकता की अनुमति उसे साथ-साथ है। कभी वह नन्दा से तादात्म्य स्थापित करती है और कभी उसके प्रेमी हर्ष से और कभी अपने ही अकेलेपन की पीड़ा भोगती हुई ऐंठती है। लेकिन गीता की यह टूट-झड़ो, मनोविश्लेषण के प्रयोगों वाली 'केस-हिस्ट्री' की कहानी से आगे बढ़कर आधुनिक व्यक्ति के 'स्प्रिचुअल' और नैतिक मूल्यों के खोज की कहानी है। वह केवल तिहरी प्रतीक्षा की कहानी नहीं है, बल्कि पुराने सारे मौरल इन्हीं-बीजन्म से निकलकर एक ऐसे बिन्दु पर खड़े लोगों की कहानी है, जो अनजाने ही किसी नए नैतिक धरातल की खोज में आकुल है। कहानी के तीनों पात्रों में से किन्हीं भी दो पात्रों के सम्बन्ध नैतिक नहीं हैं और उन्हें लेकर कोई 'गिल्ट' या

बंठा है जबकि वह मलबा न गो उसना है, न गनी का, वह तो इतिहास का ही पुका मंत्र तो उस इटना ही चाहिये क्योंकि यही इतिहास और पुन-जीवन की प्रक्रिया है। जो यह कहते हैं कि राक्षस की कहानियों में जीवन की पीड़ा और दर्द है लेकिन उनमें और विद्रोह नहीं उन्हें कहानी के इस माध्यम को भी ग्रहण करना चाहिए।

लेकिन यह विद्रोह और उपलब्धि किन विशेष मन स्थितियों की उपज है, यह कमलेश्वर की कहानियाँ बताती हैं। मैं कहता हूँ और फिर दुहराता हूँ कि कमलेश्वर एक ऐसा लेखक है जिसके यहाँ हिन्दी कहानी की पूरी यात्रा उसके लगभग हर मोड़ की प्रतिनिधि कहानी में मकनी है और परम्परा से घातर ही नहीं, उसमें विकास की दृष्टि से भी ये कहानियाँ महत्वपूर्ण हैं। इस लिहाज से, हिन्दी कहानी की परम्परा को उन्होंने प्राप्तनाउ किया और उसे समग्र-प्रत्यग्र भोगा है। उसकी सारी कहानियाँ कथ्य और शिल्प के स्तर पर ही नहीं, भाव-बोध और चेतना के स्तर पर भी एक प्रसिद्ध और अनुवर्ती सञ्चमण की शोच हैं। उनकी प्रारम्भिक और परवर्ती कहानियों की तुलना की जाय तो एक आश्चर्य मिश्रित कोमल होता है—कहा 'धानेदार साहब' और 'गाय की चोरी' और कहा 'नीली भील' और 'लोधी हुई दिशाएँ'। लेकिन इनके पीछे रचना सचेतना की वह प्रकृति है जो निरन्तर अपने वृत्त छोड़नी और सीमायें बढ़ाती है जो वर्तमान जीवन के अन्तर्विरोध और द्वन्द्व सन्तानिया 'क्राडसिस' की स्वयं मग्नता और पृथक पृथक चेतना या संवेदना की लक्षण है। उनमें भाव-बोध और चेतना का साथ ही रूप और शैली का भी एक ही स्तर नहीं है। वह अधिकांशतः विभिन्न, पृथक और अन्तर्विरोधी है। वे पहले परम्परा और परिवेश को के प्रति, फिर परिवर्तित सामाजिक सदर्भ और समाज के प्रति और फिर फिर रूप और शिल्प के प्रति जागृत रहते हैं और 'लोधी हुई दिशाएँ' में बदलती हुई मन स्थितियों के प्रति 'कमिटेड' हैं। आज जब कमलेश्वर का नाम आता है तो उनकी "राजा निरवमिया" और 'नीली भील' की बेवास्ता याद आती है। राजा-निरवमिया से एक बात स्पष्ट हुई कि जीवन की विविध और विराधी संवेदनाओं, उसके अन्तर्बाह्य संघर्ष और सन्तानि को अभिव्यक्त करने के लिये कहानी या पुराना ढाँचा और शिल्प बदलने की आवश्यकता है। इसीलिये राजा निरवमिया दृष्टि या चेतना में अधिक रूप (फार्म) के सञ्चमण (ट्रान्जिशन) की प्रतीक है।

यही सञ्चमण पूरी तरह से 'नीली भील' में है। और कमलेश्वर की विविध तथा प्रतिनिधि कहानियों में इसकी गणना होती है लेकिन यही कमलेश्वर का सही परिचय नहीं है, वह तो उनके एक "फेज" की प्रतिनिधि कहानी है, "लोधी हुई दिशाएँ" और "एक अदलील कहानी" दूसरे फेज की। लेकिन संवेदना के कई स्तरों और घातकों पर मुक्त प्रवाह के कारण 'नीली भील' विशेष प्रसिद्ध हुई। वह एक

साथ ही जीवन और सौन्दर्य, वास्तविक और अवास्तविक धरातलों पर फलीभूत होती है और अपने आप में एक प्रतीक बन जाती है। यह शिल्प और रूप के साथ ही कमलेश्वर की कहानियों में एक सम्पूर्ण चेतना के संकामण की घोटक है। वातावरण का आप्लावनकारी, अभिभूत कर देने वाला चित्रण, उसकी वारीक से वारीक उदास घड़कनों का पोर-पोर में उतर जाना और सौन्दर्य की एक अतृप्त प्यास अपना सब कुछ देकर किसी अतीत के क्षण में वर्तमान का तादात्म्य स्थापित कर जुड़े रहने का मेह 'नीली भील' में मूर्त है। महेश पाण्डे की एक भूख है-अनाम सी भूख-शायद शारीरिक, लेकिन वस्तुतः वह सौन्दर्य की भूख है जिसकी रक्षा के लिए वह लोगों को धोखा देता है, उनके रुपये हजम कर जाता है और इस सौन्दर्य में मानवीय ही नहीं, एक मानवैतर व्यापक करुणा का सौन्दर्य है-'नीली भील' इसी का प्रतीक है और हिन्दी में बहुत कम) ऐसी कहानियाँ हैं जिनमें वातावरण से इतनी अधिक सम्पृक्ति मिली है (ऐसा अभिभूत कर देने वाला, भय का संवेदन सा जगा देने वाला प्रकृति और वातावरण का सौन्दर्य बंगला उपन्यास 'आरण्यक' में ही मिलता है) वस्तु-सत्य की फिक्र इसमें नहीं है, अनुभूति की वास्तविकता और विषय की तथ्यात्मकता भी गौण है, एक सौन्दर्या-नुभूति है जो सारी कहानी में फैली है लेकिन फिर भी चरित्रों की रेखायें और वातावरण के हल्के से हल्के स्पन्दन-अवसाद और उल्लास के आपस में मिले-धुले रंग, गोली की टूटती आवाजों के बीच पक्षियों के कांतर शोर की गूँज और परों का हल्का हल्का स्वर तक मूर्त है और यह संवेदना के साथ ही निरीक्षण की शक्ति की भी घोटक है। इसमें (सौन्दर्य) संवेदना के धरातल पर लेखक की चेतना का एक सूक्ष्म सा संकामण मिलता है और 'कव्वे के कहानीकार' की यह अंतिम उपलब्धि है क्योंकि इसी में उस वृक्ष को छोड़ने की प्रक्रिया भी मिलती है।

(४) नवाँ चलों का कथा-गायन : तीसरी कसम

फणीश्वरनाथ रेणु

संवेदना और निरीक्षण की यह शक्ति रेणु में एक दूसरे धरातल पर सक्रिय है। रेणु का आगमन हिन्दी कथा साहित्य में एक धूमकेतु की तरह हुआ। आते ही उन्होंने महत्व के शिखरों का स्पर्श किया। इसका प्रधान कारण नये नये अंचलों की तलाश थी नये अंचल केवल वस्तु के क्षेत्र में ही नहीं, भाषा और संवेदना के भी। यों ग्राम कथायें पहले भी थी और प्रेमचन्द ने तो इस और अपनी कथा यात्रा को मोड़ा भी था, लेकिन जैसा कि मैंने आलोचना (24) में कहा है, रेणु उस पराम्परा की अग्रिम कड़ी है और कई अर्थों में वे प्रेमचन्द से आगे बढ़े हुए हैं। ग्रामीण जीवन का- यथार्थ चित्रण तो दोनों में है, लेकिन प्रेमचन्द में जहाँ ग्राम्य

जीवन में सहानुभूति है, वही रंगु में एक आत्मीयता और तादात्म्य है। वे गहरे उत्तर कर उस जीवन की समझाया और उनका सम्पूर्ण और समग्र व्यक्तित्व को उभारते हैं—एक दशक की हैमियन में नहीं, एक माता की हैमियन में, उही में से एक होकर। इसीलिए उनके चित्र उनकी आत्मा में एक कल्पन और विश्रुति है। उनमें अनुभूति की वास्तविकता का ताप है उनमें जीवन की वास्तविक प्रक्रिया की स्वर लिपियाँ हैं। उनकी कहानियाँ में उद्गम जिजीविषा और गहरी मानवीयता है—जनजीवन के गहरे आत्मीय मरपण और उस जीवन की व्याकुल झुलाहट। एक स्तर पर वे कहानियाँ हैं—विम्बागाई का नया सपना, दूसरे स्तर पर वे कहानियाँ कम, चित्र अधिक हैं और तीसरे स्तर पर उग्र-मधुर स्वरा में बड़े जीवन-रंग। इनमें कथा की परिपाटी है—राचकता की दृष्टि में, लेकिन कहानी की भी अन्विष्टि और एकता नहीं। अनुभव का विस्मय और प्रभाव—विम्बा की एक कतार जिसमें कहानी के सारे शास्त्रीय तत्व ओभलत हैं। इनकी योजना औपचारिक है—बहु पात्र, बहु-घटनाएँ और कई छोटे छोटे मानचित्र कई बार एक दूसरे से समन्वित और पृथक् पृथक् कथाश-घटनाओं का दुनिवार प्रवाह और अभिभूत करने वाले दृश्यों की कतार। लेकिन अन्त में पहुँचकर सब एक ही विषय 'मृत्यु' की रूपायित करने वाले। यह रंगु के निर्वाह की सबसे बड़ी शक्ति है।

'तीसरी कम अर्थात् मारे गए गुनफाम आमीण परिवेश की सामान्य भाषा है। हीरामन के साधारण जीवन में सर्वज्ञ की अभूतपूर्व घड़ी आई थी और उनका हृदय, उस स्मृति को सजोये आज भी पुनः अनुभव करता है, लेकिन उस पुलक में वहीं एक मीठी सी कसक भी है। कहानी की पूरी अन्तर्धान में एक अनाम सी महक कोमलता और मिठाई है लेकिन गंध है—मरे हुए भूतों की आवाजें, जो मुसहर हाना चाहती हैं। कथावस्तु के घरातल पर शायद दृश्य कोई भी असामान्यता नहीं है, लेकिन फिर भी सर्वश्रेष्ठ नहीं कहानियों में इसकी गणना होती है—इसका कारण रंगु का एप्रोच और निर्वाह है। जो ये ऐसे जीवन की घटनाओं और चरित्रों का चित्र है जिसके विश्वास और पुरातन और रोमांटिक हैं, मगर यहाँ घटना और चरित्र गौण है, उनकी आंतरिक संवेदनीय ही प्रमुख हैं। पूरी कहानी हीरामन के अन्वेषण की तीव्रता अनुभूति को सम्बोधित करती है—यने में, अपने माधियों के बीच और लौटती हुई सड़क पर वह एक रित्ना से भरा है—'जारे जमना' को दुहराता हुआ अपने अनीत से कटना चाहकर भी बार बार वह वहीं लौट जाता है, उस एक बिंदु पर जहाँ उसकी रिक्ता का कोप है। अपने परिवेश के भीतर चरित्रों की छोटी से छोटी प्रति-क्रिया का एक सम्पृक्त आत्मीयता और रागात्मक तल्लीनता से रंगु ने व्यञ्जना प्रदान की है। यहाँ वह विन्दु नया है जिसे पर इसका जीवन और कथावस्तु केन्द्रित

है। अकेलेपन की अनुभूति, एक दूसरे स्तर पर यहां उभरती है। उसके चरित्रों की मानसिक बनावट में कोई असाधारणता नहीं है लेकिन उनकी व्यंजना में उस परिवेश के चित्रण में संगीत के स्वरों की सी सूक्ष्मता और सांकेतिकता का योग-असाधारण है, उसकी वस्तु और चरित्र नये नहीं हैं, परिवेश नया है, उसमें जीते वाले पात्रों की प्रतिक्रिया का स्वभाव और जीवन को देखने का तरीका, कुल मिलाकर उनकी संवेदनाये असाधारण और नयी हैं और सर्वोपरि रेणु का निर्वाह, जिसमें अन्विति प्रभाव की ओर कोई भी प्रत्यक्ष प्रयत्न उन्होंने नहीं किया है, संगीत के सूक्ष्म स्वर की ही तरह संवेदना के स्तर पर एक एक प्रतिक्रिया अपना प्रभाव छोड़ती चलती है और अन्त में सब एक घनीभूत प्रभाव में घुलमिल जाते हैं और कहानी संगीत की अशरीरी धुनों या चम्पा के फूल की महक सी चेतना पर छा जाती है।

(५) सहज मानवीय संवेदना : जिन्दगी और जोक

अमरकांत

श्री भैरवप्रसाद गुप्त ने एक बार कहा था कि 'अमरकांत के नाम के बिना राज की नयी कहानी की कोई भी चर्चा अधूरी है। जब कहानी में काव्य-धर्मा, बिम्ब-संकेत और संगीत के राग की तलाश हो रही थी तब अमरकांत की कहानियों ने इनमें से किसी की भी फिक्र किए बिना अपना विशिष्ट स्थान बना लिया था। इसका कारण उनकी कहानियों की न तो असामान्यता है, न असाधारणता। निहायत ही सामान्य और साधारण कहानियां वे हैं लेकिन उनकी पृष्ठ-भूमि में वह सहज मानवीय और यथार्थवादी संवेदना है, जो बिना किसी कला और 'आर्टिस्ट्री' के अभिभूत करती और अपने सहज प्रवाह में पाठक को 'ड्रिफ्ट' (उनकी कहानियों को पढ़ते हुए मन पर पड़ने वाले प्रभाव के लिए इससे अधिक उपयुक्त शब्द मुझे नहीं मिला) कर जाती है। इस 'ड्रिफ्ट' में जो आयातहीनता और सादगी, साथ ही एक दुनिवार धारा का तेज प्रवाह है, वही अमरकांत की शक्ति है। उनकी शैली जितनी सीधी, सरल और निर्व्यंज है जितनी शिल्पहीन सादगी है उतनी ही गहरी अन्तर्दृष्टि और तरल मानवीय संवेदना। कथावस्तु और पात्रों के प्रति उनका रागात्मक सम्बन्ध उतना ही निविड़। उनकी कहानियों में वस्तु-पात्र के चुनाव का कोप ही इतना प्रत्यक्ष (डायरेक्ट) और सहज है कि वही सहजता और सादगी, अभिव्यक्ति तक ज्यों की त्यों चली आती है—सहज अनुभूति की सहज अभिव्यक्ति, कहीं कोई दुराव-छिपाव नहीं, कहीं कोई उलझाव, कटाव-छटाव नहीं। यथार्थ के सशक्त और जीवन्त चित्रों का नन्हें नन्हें किशोरों में यथार्थवादी चित्रण। ये कहानियां ऐसी हैं जो बिना किसी विशेष आग्रह के जीवन की एक उद्दाम मानवीय जिजीविषा को मूर्त करती हैं और सामान्य जीवन में ही विराट संवेदनाएँ उभारती हैं। नवीन आर्थिक परिस्थितियों में जूझता मध्यवर्गीय समाज, उसकी विवशताएँ, पीड़ाएँ,

प्रवचनार्थे और जीवन की भूमि का जैसा समस्पर्शी चित्रण समरकांत ने किया है। वह हिन्दी की विकासशील मूल जातीय परम्परा की भगनी कड़ी है।

'दोपहर का भोजन', 'डिट्टी क्लबटरी', 'जिन्दगी और जौंक' समरकांत की एक दो नहीं लगभग सभी कहानियों का धारक और स्तर एक ही है। जिन्दगी और जौंक में साधारण से भिन्नमये रजुषा की जीवन की समाधारण व्यास का जिस समस्पर्शी-कटा-संवेदन से चित्रण हुआ है, वह जीवन का एक ऐसा टुकड़ा पेश करता है, जिसमें अर्थ, आरोपित नहीं जो श्वेय अर्थ गर्भा है। रजुषा की पीड़ा, केवल जीवन जीने की पीड़ा नहीं है, मात्र की सामान्य जिन्दगी के समाजीकरण की पीड़ा है मानवीय अस्तित्व और व्यक्ति सत्ता के समाजीकरण की पीड़ा है। यों तो समरकांत की अधिकांश कहानियाँ आर्थिक मजबूरियों में बराहती जिन्दगी की विशुद्ध आवाजें हैं लेकिन जिन्दगी और जौंक में, जीवन का दुनियाँ सघर्ष और बोझ है। हमें जिन्दगी के यथाप और पात्रों में लेखक की केवल सहानुभूति नहीं है, उनके साथ जीने मरने की दुर्लभ मानवीय संवेदना है। सीधे सादे अर्थों में कहानी, विषय परिस्थितियों में अपने अस्तित्व को बनाए रखने की लालसा हो व्यक्त करत है जो जिन्दगी में जीव की तरह चिपकी हुई है, लेकिन अन्त तक पहुँचते पहुँचते सारी कहानी का अर्थ सबसे बदल जाता है—घुल जाता है—वह केवल जीवन के सघर्ष या उसके व्यवहारिक पक्ष की कहानी ही नहीं रहती, अस्तित्व की समस्या की कहानी बन जाती है। जीवन की इतनी उद्दाम लालसा कि जीवन का अर्थ ही समाप्त हो चल और जीवन का इतना दुःखनीय बोझ कि अस्तित्व की साक्ष्यता ही मिट जाय ? 'उसके मुख पर मौन की भीषण छाया नाच रही थी और वह जिन्दगी से जौंक की तरह चिपटा था—लेकिन जोक वह था या जिन्दगी ? वह जिन्दगी का खून चूस रहा था या जिन्दगी उसका ? मैं तय न कर पाया।' और यह अविश्वस्य क्या उस प्रथम पुरुष पात्र या लेखक का ही है ? अस्तित्व की समस्याओं पर विचार करने वाले दाशनिकों और दशन की मुद्रा धारण करने वाले लेखकों की ईमानदारी से यह चुनौती स्वीकार करनी चाहिये। उसकी समस्या का सही रूप मानविक परिवर्तनाओं में नहीं, जिन्दगी के मध्य में तपते सूर्य की खुली राशनी में है। दैनंदिन अस्तित्व के सघर्ष में है।

(६) अस्तित्व के सघर्ष की कहानियाँ भूले हुए

शानी

अस्तित्व के ऐसे ही दैनंदिन सघर्ष की कहानियाँ शानी की भी हैं। उनमें भी सामाजिक और आर्थिक पक्ष की प्रधानता है। वैसे तो हिन्दी कहानी की मूल

जातीय धारा यथार्थ की है, लेकिन शान्ति का यथार्थ उससे संयुक्त होकर भी पृथक् है। वह किसी वैचारिकता या दर्शन का वाद का साधन नहीं है, स्वयं साध्य और जीवन है। उनके यहां यथार्थ का एक ही रूप और स्तर है—जो स्थूल है। यथार्थ का सूक्ष्म स्तर भले हो, लेकिन इसके लिए शायद वह भी विलाम ही है। वह सूक्ष्म स्तर एक रहस्यमय लोक की वस्तु हो सकता है, जीवन की विभीषिका, दर्द-पीड़ा और कराह के लोक का नहीं। उस लोक का वहीं जिसमें हम जीते-मरते हैं और जीते भी कहां ? जीने का नाटक छल या ढोंग करते हैं, जीव को ढोते हैं। शान्ति का यथार्थ, संवेदना से अधिक भुक्ति का यथार्थ है और उसकी भूमि आर्थिक है। चत्ती के संघर्ष उनमें मुखर है। जीने की समस्या, उनकी प्रधान समस्या है। उनमें कला का यथार्थ नहीं, जिन्दगी का यथार्थ है। आज की ढोयी जा रही जिन्दगी के, देश की अस्ती फीसदी जनता के मूलभूत संघर्ष की ये कहानियां हैं। इसमें अधिकांशतः वह निम्न मध्यवर्ग बोलता है जिसके आगे गिने-गिनाए रुपये, औंधी पतिलियों के बीच बीबी और बच्चों के आस्थाहीन सुखे चेहरे हैं, ऊंकड़ बंठो, घुटनों में चेहरा छिपाय, तार-तार बस्त्रों में लिपटी, अंधेरे भविष्य की ओर सूनी आखों से ताकती जवान बेटियां हैं और क्या इस ऊपरी खोल के नीचे जो जखम है, उनका दर्द किसी अकेले का है ? यह टूटन और बिखराव, यह तन को ढांकने में असमर्थ उदग कमीज क्या किसी अकेले की है ? इन कहानियों को पढ़कर आप क्षुब्ध हो सकते हैं, इस नंगे यथार्थ और उसके गहरे जखमों से आपको चितुष्णा हो सकती है, लेकिन इन्हें छुपाया कैसे जा सकता है ? बिना किसी धर्म-भेद के यह तो हिन्दुस्तान की औसत जनता की तस्वीर है। यही तो जिन्दगी का असली यथार्थ है—वह यथार्थ नहीं, जिस पर काफ़ी-हाऊस और क्लास-रूम, पत्रिका के कालम और सम्मेलनों में बहस की जाती है। मूल्यों के जिस विघटन और संक्रान्ति की बात की जाती, उसकी मूल जड़ यहां है। ये तो वर्तमान जिन्दगी के मौलिक और आधारगत संघर्ष के नितान्त आत्मीय और यथार्थ चित्र हैं।

‘नंगे’, ‘गंदले जल का रिश्ता’ और ‘भूले-हुए’ आदि उन ही ऐसी ही प्रतिनिधि कहानियां हैं, इनमें से ‘भूले-हुए’, इस दृष्टि से महत्वपूर्ण है कि वह देश के इतिहास के एक ऐसे अनलिखे पृष्ठ की कहानी है जिसमें निम्न मध्य वर्ग ने अपनी निहायत मामूली सी आकांक्षा—कुछ सुविधा पूर्वक जीने की आकांक्षा—को पूर्ति के लिए सर उठाया था लेकिन अपने ही अस्तित्व के संघर्ष की विभीषिका और भावी आशंका से वह सिर फिर झुक गया। कहानी के डिप्टी सुपरिन्टेन्डेण्ट चतुर्वेदी सा० अधिक दूर तक नहीं देख सकते। भविष्य के अधिक जटिल अंधकार और वर्तमान विषम परिस्थितियों में जीने की छटपटाहट ने उन्हें तोड़कर रख दिया है।

अपनी ही घातका और पराजय को एक मैदानिक मोड़ देने को उनकी विवशता और हारकर बस रीतने और रोतते जाने का स्वर पूरी कहानी में भटकता हुआ गूँजता है—यह आधुनिक विवशता, यह जिन्दगी का दुर्दांतकारी यथायं और उसमें जीने के, अस्तित्व के, संघर्ष ने उन्हें कितना 'टूँचा' और अपने ही वर्ग के प्रति द्रोही बना दिया है। उसने स्वतंत्र मानव व्यक्तित्व की चेतना पर इतनी गहरी पतई लाद दी है कि कोई उन्हें भटकना चाहे भी तो परिस्थितियों को आघो फिर उसे ज्यों का त्यों कर जानी है। उसने सारी व्यक्ति सत्ता को, उसकी चेतना को दिग्भ्रमित किया है—'भूने हुए' अनुर्वेदी सा० ता केवल एक प्रतीक है। इस संघर्ष में जीने की एक दुर्दांतकारी विवशता है और इससे निकलन का कोई रास्ता नहीं है। फलतः सारा व्यक्तित्व अलक्षुन तान्त्रिक समस्याओं में केन्द्रित होकर टूट-टूट कर समाप्त हो रहा है। जीवन का व्यावहारिक संघर्ष इतना प्रबल और भीषण है कि मृत्यु की चिंता का प्रश्न ही नहीं उठता। फिर उस संघर्ष को भुटलाया भी तो नहीं जा सकता—भुटलाने के लिये भी तो किसी न किसी स्तर पर उससे मुक्ति चाहिये। शायी में शिल्प की वत सहजता नहीं है, वो अमरकांत में है। कहानी बनावट में एक साधारणता प्रसंगों और स्थितियों को छोटे छोटे व्योरो में जमवार सजाने की प्रवृत्ति और अभीमिप्त प्रभाव की व्यंग्यता अन्य कहानियों की तरह इस कहानी में भी है।

(७) नयी ग्राम कथाएँ भू-दान

मार्कण्डेय

मार्कण्डेय की अधिकांश कहानियाँ ग्रामीण क्षेत्रों से सम्बद्ध हैं और व साग्रह ग्राम कथाकार हैं। यहाँ इसकी विवेचना अपेक्षित नहीं है कि वे इस क्षेत्र की और बौद्धिक सहानुभूतिवश गये हैं या सरकारवश, लेकिन इन नये सम्भावनाशील क्षेत्रों की ओर एक स्वाभाविक आकर्षण इन ग्राम कथाओं में अवश्य था (है) और मार्कण्डेय में ग्रामीण जीवन की वास्तविकता की समझने का जागरूक प्रयत्न भी है। इन कथाओं में ग्राम जीवन के नये सद्भावों और वास्तविकताओं के प्रति मार्कण्डेय की निजी प्रतिक्रिया, जिसके पीछे एक विशिष्ट राजनैतिक, सामाजिक और आर्थिक दृष्टिकोण भी है, व्यक्त हुई है। आधुनिक ग्राम सुधारों में उत्पन्न नई परिस्थितियों ने ग्राम जीवन को एक नया स्वरूप दिया है जिससे ग्राम चरित्रों में मानसिक घरा-सल पर एक परिवर्तन हुआ है। यह परिवर्तन इन कथाओं में पाया जा सकता है। ये ग्राम कथाएँ प्रेमचंद की परवर्ती परम्परा की अधिम कथियाँ तो हैं ही, रेणु की कहानियों से भी भिन्न हैं। रेणु ने गाव-बाघ के स्तर पर उन्हें ग्रहण किया, है

और ग्राम्य जीवन के बाह्य तथा आंतरिक चित्रों को एक जीवन्त सन्दर्भ दिया है लेकिन मार्कण्डेय में यह अन्वेषण के धरातल पर है। उनमें ग्राम्य जीवन की आशा, आकांक्षाएँ, आधुनिक प्रगति के सन्दर्भ में एक खास दृष्टिकोण के रंग से रंजित है। यह दृष्टिकोण समीक्षात्मक या क्रिटिकल भी है और संवेदनापूर्ण भी और एक गहरी सहानुभूति (भले वह बौद्धिक ही क्यों न हो) का योग भी इसमें है।

उनकी 'भू-दान' में यही दृष्टिकोण प्रधान है। यह नए विकास के स्वप्न भंग की कथा है जिसमें ग्राम का पुराना शोषक वर्ग अपने संकुचित व्यस्त स्वार्थों के कारण आज भी साधारण किसानों के अभाव-ग्रस्त जीवन और उनकी ट्रेजेडी का उत्तरदायी है। रामजतन 'भूदान' को लेकर स्वर्णिम भविष्य की कल्पना करता है लेकिन ठाकुर के जिस दान से उसे भूमि मिलती है वह तो केवल पटवारी के कागज पर थी। असल में तो वह कव की गोमती नदी के पेट में चली गई। इस कहानी में एक राजनैतिक पक्षधरता का रूप सामने अवश्य आता है, जिससे कोई भी जागरूक लेखक बच नहीं सकता, लेकिन यह पक्षधरता केवल इसी अर्थ में है कि वह एक व्यापक अनुष्ठान-भूदान आन्दोलन-की व्यावहारिक परिणति को उजागर करता है लेकिन वह इस आन्दोलन की आलोचना नहीं है, उसका निहिन व्यंग्य तो उस शोषक वर्ग पर है जो इस समाजवादी व्यवस्था में आज भी अपने हाथ-पैर फैलाए हुए है। ग्रामीण चरित्रों के सहज विश्वास और मानवीय भावस्था के विपरीत उस वर्ग की कुटिल नीतियों की यह कहानी उन ग्रामों की वास्तविकता उभारती है, जिन्हें सामान्यतः ढोल-मंजीरों की धुनों पर शूजते लोक गीतों की भूमि माना जाता है और एक रोमांटिक वातावरण में उनके मौलिक संघर्षों को फुठलाया जाता है। यह स्वप्न-भंग और कटु-तिक्त यथार्थ का चित्र अवश्य है लेकिन इसमें कुछ भी आरोपित नहीं है। कहानी की फ्लैटनेस (संवेदना और रचना दोनों की) उसकी नाटकीयता की आलोचना की जा सकती है लेकिन कथा वस्तु के धरातल पर इसकी वास्तविकता को नकारा नहीं जा सकता—भले यह वास्तविकता सूचना के धरातल पर ही ग्रहण की गई हो। दर असल पूरा का पूरा ग्राम—कथानक का आन्दोलन कथानक के हास के युग में भी केवल सबल थी। मैं और "स्टांग कण्टेण्ट" (शब्द भी शिवप्रसादसिंह के) का आन्दोलन था जिसमें कहानी की आन्तरिक और कलात्मक उपलब्धियाँ गौण हैं, प्रधान तो वह वास्तविकता और वह दृष्टिकोण है जिसे अक्सर भुला दिया गया था। इसीलिए रामजतन की ट्रेजेडी एक या दूसरे अर्थ स्तर पर अधिकांश ग्राम की ट्रेजेडी है।

(८) नए नए प्रतीक और शिल्प का अन्वेषण . एक आत्महत्या .

रमेश बक्षी

रमेश बक्षी की कहानिया प्रयोग धर्मों हैं और पिछले दशक के उत्तरार्ध में नयी कहानी की खोज में उनका नाम बड़ी तेजी से उभरा है, इसका कारण भी यही है। 'लहर' में जब मैंने उनके सारे लेखन के मन्दर्भ में कहा था कि प्रयोग की यह प्रवृत्ति उनके महा यथार्थ या नई वास्तविकता के किसी दबाव के एहसास से नहीं, महज नए शिल्प के प्रति जागरूकता और नये से नये प्रतीक का अन्वेषण कर उसे कहानी में बुनने तक ही सीमित है, तो मेरा भाव्य उसकी मात्र धालोचना नहीं था, उनकी रचना प्रवृत्ति का विश्लेषण ही था और उन सारी बातों को ध्यान भी दुहराता हुआ मैं कहता हूँ कि बक्षी में प्रयोग, प्रयोग के लिये है उसकी साधकता ढूँढने अथवा नहीं जाना है। इन नये प्रतीक और शिल्प का प्रयोग धर्म रचनाओं में यदि किसी नई वास्तविकता और यथार्थ का एहसास है भी तो बहुत सीमा। उनकी इधर की कहानियों को ध्यान में रखकर मैं कहना चाहता कि बक्षी में कहानियों का 'श्रेष्ठ' अधिकाधिक भ्रम है। उन्होंने कहानी में दृश्य, विचार, घटना या चरित्र नहीं, उनके प्रभाव या प्रभाव क्षणों को बाधा है। इस प्रभाव को ग्रहण और अभिव्यक्त करने में एक तेजी और व्यग्रता है और इसीलिये उनकी कहानियों का वे ब्र कोई प्रतीक या संकेत ही है। यो बक्षी अपने सारे लेखन में अतीतजीवी है, इसीलिये फर्नेशवैक की टैक्नीक उन्हें प्रिय है और आत्मवृत्त उनका मूल कोष। प्रथम पुरुष की शैली भी इसीलिये सकारण है। बात (चाहे वह कितनी ही पुरानी या नई हो) को नय अंदाज में कहने की ललक और अपने को परिवर्तित रूप में पेश करने की उनकी इच्छा एक आत्महत्या में भी है।

अपने शिल्प की बारीकी और बुनावट की दृष्टि से 'यह कहानी महत्वपूर्ण' है। इसका प्रतीक-जुही और कुल्हाड़ा-एक ताकिक सगति और सार्थकता ही नहीं पाता, एक जटिल प्रभाव वाले व्यक्ति मन की जटिल ग्रिब और मन स्थिति को कहानी की जटिल बुनावट के माध्यम से व्यक्त करता है। एक अच्छे प्रतीक या एक प्रतीक के अच्छे निर्वाह के लिये यह कहानी उल्लेखनीय है। सारी कहानी में ऊन की बुनावट (यह महज सयोग नहीं है कि बक्षी की कहानी में ऊन बुनती हुई एक लड़की या नारी होती है-जैसे 'किम पर गये हैं') की तरह अतीत और वर्तमान के प्रभाव क्षण परस्पर बुने हुये हैं-एक उल्टा, एक सीधा एक वर्तमान का सूत्र एक अतीत का। ऐसी बुनावट की एक सार्थकता यह हो सकती है कि बहुत ही 'कम्प्लेक्स'-वस्तु और संवेदना बिना अपनी तात्कालिकता नष्ट किये ज्यों की त्यों प्रभावित कर सकती है। इन कहानी के 'मैं' का कठोरपन, ग्रिबमय, व्यक्तिश्व और उसकी मानसिक

चेष्टाएं ही इसमें सक्रिय है। जूही जिसके लिये 'रिफ्यूज' है यथार्थ से भागकर छिप जाने का, या वहीं से यथार्थ को देखने का। वस्तु यथार्थ के घरातल पर कहानी केवल एक निम्न मध्य वर्ग के अभावों से भरे जीवन और उसकी प्रतिक्रिया स्वरूप सारे स्वप्नों की हत्या की है। लेकिन यही वस्तु इतने लम्बे विस्तार और नफासत से भरी बुनावट के माध्यम से कही गई है कि कहानी का 'कैप्ट', 'शिल्प' बरबस अपना ध्यान आकर्षित करता है, जिसके लिये बक्षी याद किये जाते हैं और किये जाते रहेंगे।

(६) एक विशेष मूड और मनःस्थिति की कहानियाँ : परिन्दे

निर्मल वर्मा

कई अर्थों में निर्मल वर्मा नई कहानी के विशिष्ट कथाकार हैं जिन्होंने नये वस्तुक्षेत्र ही नहीं, निर्वाह की एक विशिष्ट भंगिमा और कहानी को एक कलात्मक सार्थकता प्रदान की है। उनकी कहानी पुराने या नये रूढ़ अर्थों में कहानी नहीं है। दरअसल, निर्मल वर्मा की कहानियाँ जीवन की वे अनुभूतियाँ हैं जिन्हें ऐकान्तिक अनुभूतियाँ कहते हैं। ये अन्तर्मुखी और व्यक्तिपरक होती हैं। उनका प्रकाश बाहर नहीं, आन्तरिक होता है। समाज के स्थूल और बहुमुख यथार्थ की ठोस वास्तविकताओं के चित्रण के विपरीत निर्मल वर्मा को चेतना आधुनिक सन्दर्भों में निरन्तर अकेले होते जा रहे व्यक्ति के अन्तर्मान की अनुभूतियों की ओर मुड़ी है और सामाजिक जागरूकता या सामाजिक यथार्थ के अस्त्र से उनकी सार्थकता पर चोट नहीं की जा सकती क्योंकि वह निर्मल वर्मा का उद्देश्य ही नहीं है। वहाँ तो यथार्थ का एक दूसरा ही स्तर मिलता है। वह तो अदृश्य यथार्थ है जिसे कुछ विशेष क्षणों में भोगा परखा जा सकता है। वह होता अद्यपि क्षणों का ही है लेकिन सम्भवतः [अपेक्षाकृत अधिक शक्तिमान भी क्योंकि व्यक्ति की इकाई से वह सम्बद्ध है। उसे बहुत बारीक विश्लेषण और अभिव्यक्ति के सूक्ष्म स्तर की] अपेक्षा होती है। इसे आन्तरिक या सूक्ष्म यथार्थ कहा जाय। 'परिन्दे' उसी घरातल की कहानी है।

'परिन्दे' और निर्मल वर्मा की अन्य कहानियों पर अभारतीयता या विदेशी-पन का आक्षेप लगा है। मैं कह चुका हूँ कि 'परिन्दे' की वस्तु यथार्थ के सूक्ष्म और आन्तरिक स्तर से आती हैं और उसके पात्र एक विशिष्ट परिवेश से आते हैं। उसकी वस्तु 'कान्फ्रेन्ट' स्कूल के होस्टल, पहाड़ी कस्बे के ईसाईयत झूबे वातावरण की है जहाँ हर पात्र अंग्रेजियत के रंग में रंगा है और सारा वृक्ष उसमें डूबता उतराता है, जिसमें लतिका भी अपने अतीत को खोए स्मृतियों की मधुर वेदना लिए जी रही है। इस वातावरण में लतिका के संस्कार और मानसिक 'एटोइसम' भी वही आदर्श-भारतीय नारी के हों, कैसे सम्भव हो? या राकेश की 'आर्द्रा' या अमरकांत

की 'डिप्टी-कलेक्टर' का वातावरण यहाँ कैसे अपेक्षित है? कोई भी कहानी देशी या विदेशी उसके पात्रों और बाह्य वातावरण से नहीं बनती (घमरीकी वातावरण और पात्रों के बीच भी उपा श्रियवश की कहाणियाँ, भारतीय ही हैं) उसका सांस्कृतिक वातावरण, उसकी प्रेरणा, सतर्कता और दृष्टि ही कहानी से देशी या विदेशी बनाते हैं। 'परिन्दे' का वातावरण और चित्रण विदेशी था। सगेगा क्योंकि वह सामान्यतः परिचित भारतीय वातावरण से भिन्न एक विशिष्ट परिवेश का है मर्यादा अनुभूतियों और संवेदनाओं में वह किसी कोण से विदेशी नहीं है। लतिका का मिस्टर नगी के प्रति बड़े मटक़ाव, वह सार्कपण जो उसके बाद भी उसे मधे हाता है, सालता है, वह परिंदों का उड़ता हुआ देखकर अपने मन की कामना की प्रभुति और प्रभाव को भेलती है—वया भारतीय अनुभूति और संवेदना नहीं है। कहानी में एक 'वातावरण' छाया है जो पात्रों की सांस्कृतिक गतियों और मन स्थितियों को व्यक्त करता है या हर पात्र अपने वातावरण की सम्पृक्त उपज है। इस कहानी का आस्वाद इस वातावरण से सम्पृक्ति के धरातल पर ही सम्भव है। एक संकेत है—'और प्यालों के घुर घुरती की धुँध को वेधने हुए स्वयं उस धुँध का भाग बनते जा रहे हो'—यह धुँध बाहरी नहीं है लतिका के मन के किसी भीतरी कोने की धुँध है। उसके जीवन में अतीत की धुँध को वेधती हुई कोई बीती स्मृति उसे सालती है वह स्मृति भी मय छुस्ती-सी है, उम्र मनीत का। मग बनती जा रही है। अपनी निस्मयता की चेतना बचस अपने को छलने का छलावा लिए लतिका को एक प्रश्न बराबर सालता रहा है—'डाक्टर, सब कुछ होने के बादबूद वह क्या चीज है जो हमें चलाए चलती है, हम स्वते ही हैं तो अपने रेले में वह हमें घसीट से जाती है।' इस प्रश्न के लिए वह अपनी मे कुछ नहीं कर पाती, दिल कहीं नहीं टिक पाता, हमेशा भटकता है? एक पगली-सी स्मृति एक उद्भ्रान्त भावना लिए हुए पात्रों के लिए वह सबका सामान बघवाती है लेकिन स्वयं होस्टल के उसी वातावरण में टिकी रहती है, चाहकर भी अपने मन की उस स्थिति से मुक्त नहीं हो पाती। जैसे जीवन में स्वयं की कोई गति नहीं है, स्वयं का स्पन्दन नहीं रह गया है। जैसे कोई पत्नी अपनी सुस्ती गिटाने के लिए भाड़ियों के किनारे बैठ जाता, पानों में सिर डुवाता, फिर ऊबकर हवा में निरुद्धय भवकर काटकर दुबारा भाड़ियों में डुबकता है, वैसे ही वह भी लडाकियों के साथ मोडोज में पिकनिक कर लेती है 'प्रैयर' में प्यालों सुन लेती है, पुरानी स्मृतियों के सीतल जन में कुछ देर डूबकर फिर अपने ही एकांत में डूबक जाती है। हर सात परिंदे सदी की छुट्टियों से पहले मैदान की ओर उड़ने हैं कुछ दिनों के लिये बीच के इस पहाड़ी स्टेशन पर चपेरा कर लेते हैं प्रतीक्षा करते हैं—मय के दिनों की, जब नीचे भजनवां मनजाने देशों में उड़ जायेंगे, लेकिन लतिका

कहीं नहीं जायगी—कहीं नहीं—अपने ही 'एकान्त' में वन्द परिन्दे की तरह छटपटाएगी। उसकी यह एकरसता, उस वातावरण और परिवेश की ही तो है। यहां घटना है, न स्थिति केवल एक मुखर चिन्तन है जिसके माध्यम से अकेलेपन की पर्तें और स्तर-स्तर खुलते जाते हैं। वे स्तर जिन्दगी के व्यावहारिक पक्ष में नहीं खुलते, जो उससे पृथक् सार्थकता-असार्थकता की अनुभूति के निविड़ क्षणों में मुखर होते हैं। इसीलिये निर्मल वर्मा की कहानियां समकालीन कहानी में एक विशिष्ट उपलब्धि है, पर केवल एक ही उपलब्धि। यथार्थ के जिस स्तर को उन्होंने पकड़ा है, जिस वातावरण की बात वे कहानियों में करते हैं उस स्तर और वातावरण में डूबकर, भीगकर वे लिखते हैं और फलस्वरूप डुबोते और भिगोते हैं। लेकिन वे एक मनःस्थिति एक मूड, एक भाव-स्थिति के ही कहानीकार हैं और एक ही मनःस्थिति एक ही मूड और एक ही भाव-स्थिति के भी। उनकी भाव-स्थितियों में विविधता नहीं है। एक प्रगाढ़ उदासी की एकतान भाव-स्थिति, और एक ही मूड के विभिन्न पहलू—उसके ही कई 'इम्प्रेशन्स'। ऐसा मूड जिसके क्षण 'अतीत के भाग नहीं हैं, जो याद करके भुलाए जा सकें।' वह स्थायी है, कालातीत है। काल बदल सकता है, वह नहीं। लगता है एक व्यक्ति है और विभिन्न कोणों से पड़ते हुए प्रकाश से निकली हुई उसकी परछाइयां हैं, जिसमें व्यक्ति वस्तु या यथार्थ कुछ नहीं उभरता, उभरती है तो केवल एक ही भावना, एक ही संवेदना, एक ही अनुभूति और एक ही मनःस्थिति। यहां वस्तु चरित्र, यथार्थ-दृष्टि, भाषा, वातावरण सब-के-सब उस एक व्यक्ति के ही मूड में केन्द्रित हैं और उसी में डूबते से हैं—एक भावानुकूल मूड में। यों कि इस मूड का एक वृक्ष है और अनुभूतियां उस एक ही वृक्ष में चक्कर काट रही हैं। लगता है जैसे प्यानी जो एक ही रीढ़ पर कम या अधिक जोर से उंगली का स्पर्श हो रहा है और एक ही स्वर कभी धीमा, कभी तेज होकर हवा में तैर रहा है, जो उदास मूड को स्थिर प्रगाढ़ता देता है और एक "मीनोटोनस"—एकरसता की रेखा गाड़ी होती जा रही है।

(१०) नए मन और पुरानी रूढ़ियों का संघर्ष : ईसा के घर इंसान

मन्नू भण्डारी

आधुनिक सामाजिक जागृति और नये नैतिक बोध के कारण आज नारी समस्या का 'एम्फेसिस' बंदल गया है। हादिक करुणा या भावुकता और गौरवान्वित करने वाला दृष्टिकोण जब नाकाफी ही नहीं, अनावश्यक भी है। पहले तो इस समस्या के सही रूप और परिप्रेक्ष्य को ही समझने की आवश्यकता है और इस दिशा में पुरुष के दृष्टिकोण पर अधिक भरोसा नहीं किया जा सकता। सबसे पहले तो नारी की समस्या के रूप में देखना ही गलत है और यदि उसकी कोई समस्या है, वह आधुनिक जीवन [की अन्य समस्याओं की ही तरह है, वह आधुनिक जीवन] के समस्या अन्तर्वाह्य, संघर्ष की प्रतीक और उसी का अंग है। उसे विशेष (समस्या!) मानकर, "कान्स्पीकुअस" बनाने की भी जरूरत नहीं है। वह जीवन की कई और

अधिकार (वैयक्तिक समस्त) महत्वपूर्ण स्थितियों से जुड़ी है। यत न तो आत्म्यात्मिक विद्रोह उसकी नियति है, न कु ठाप्रस्त यत का गहरा प्रवसाद और टूटन। लेकिन इस दिशा में जीवन के समस्त अंतर्बोद्ध सघर्ष में नये संतुलन की ही तरह एक मनुष्य और तटस्थ तथा निर्भीक दृष्टिकाण की जरूरत है। यदि वह किसी नारी का ही है तब तो समस्या, अपने वास्तविक और सही परिप्रेक्ष्य में उभर सकती है और इसी दृष्टि से मनुष्य भण्डारी की कहानियों का महत्व है।

उनमें नये मन और पुरानी रुढ़ियों के सघर्ष के घरातन पर नारी की धरेन और वैयक्तिक समस्याएँ नये और परिवर्तित रूपों में मिलती हैं। नारी के मन्त्रे, रुढ़िमुक्ति या मुक्ति काभी हृदय का स्थान, उसका हृन्द् और वर्तमान विषम परिस्थितियों से विद्रोह की दृष्टि से 'ईसा' के घर इसान' महत्वपूर्ण है। काश में दीवारें किसी तरह टूट जाती।' 'मिसज गुल्ना का यह कथन नारियों की लावारी बताना है लेकिन भाष ही जूमी की मुक्ति की कामना और समस्त विषम परिस्थितियों से विद्रोह, उसकी निर्भीकता और साहस का भी परिचय देती है। बदलती हुई सामाजिक परिस्थितियों में नारी के सघर्ष का यह एक अत्यंत आत्मोप और भावपूर्ण (पर भावुक नहीं) चित्र है, जिसमें धार्मिक और सामाजिक हर प्रकार की रुढ़ि के प्रति एक अविश्वास लिये अपने में झाड़ रही या अपनी ही आत्मा को मिटा कर जीवित रहने वाला जुली है और अस्वाभाविक धार्मिक विचारों (क्या वैयक्तिक धार्मिक ही ?) के प्रति निरस्कार की भावना लिये उड़ चुनौती देती हुआ न जिता है। लेकिन न जिता को यह चुनौती या मूसी के विद्रोह का घरातन नितात मानवीय और प्राकृतिक है। वह भावुक या कु ठिन मनोदशा का विद्रोह नहीं है और मनुष्यभारी ने इस दिशा में नारी की नियति को समीचीन सामाजिक सन्देश दिया है। कहानी का संपूर्ण परिकल्पना में सामाजिक और वैयक्तिक दोनों घरातलों पर एक स्वाभाविकता है और कहानी की सहज गति के साथ उतना ही सहज विश्वास और एप्रोच एव स्टैण्ड में उतनी ही निर्भीकता।

(११) मूसी का विघटन और नारी का विद्रोह - शरत की नायिका
धीमती विजय चौहान

अपने एप्रोच और स्टैण्ड में मनुष्यभारी से अधिक निर्भीकता और बोल्डनेस धीमती विजय चौहान में है। पुरातन संस्कारों और रुढ़ियों के प्रति न सह्य, कम से कम नारी की सहजात दुर्बलता के प्रति मनुष्यभारी का एक "कसौटी एटीट्यूड है लेकिन धीमती चौहान तो सामाजिक और वैयक्तिक दोनों घरातलों पर नारी के विद्रोह को सारी स्थितिशील नैतिकता के खिलाफ सिखा देती है। उनकी नारियाँ अपनी सहजात दुर्बलता के खिलाफ एक खोले-सा सघर्ष कर रही हैं और

स्त्री पुरुषों के सम्बन्धों में नारी की सर्वांगीण स्वतन्त्रता और मुक्ति की हिमायती है। उनकी नारी “आधुनिका” तो है ही, उसमें समस्त पुरातन मूल्यों के प्रति एक तीव्र विवृण्णा है, उन पर वे निर्मम प्रहार करती हैं और इसमें उन्हें एक किस्म का परपोइन का सुख भी महसूस होता है।.....शरत की नायिका त्याग और प्रेम की महामहिम मूर्ति को, आधुनिक सन्दर्भों में, परिणति की कहानी है। सारी दकियानूसी नैतिकता, सम्य-समाज के सारे पुरातन आदर्श-प्रेम-विवाह आदि के प्रति एक विक्षभोम और विद्रोह उसमें हैं और वह अपने परिवर्तित रूप में किसी भी ग्रंथि कुंठा या मानसिक अवसाद की शिकार नहीं है, बल्कि किसी भी अनुकूल या प्रतिकूल परिस्थिति में भी इन्वाल्ड नहीं है, न भावनात्मक रूप से, न किसी और तरह। वह सारी स्थितियों को तटस्थता से भोगती हुई मानों उनके औचित्य या सार्थकता की परीक्षा कर रही है या उन पर निर्मम क्रूर प्रहार! हर स्थिति में उसका दृष्टिकोण आधुनिक समाज की ही तरह व्यावहारिक है क्योंकि वह जानती है—आर्थिक स्वतन्त्रता के बिना आधुनिकता निरा ढकोसला है—इसलिये वह कहीं भी टूटन महसूस नहीं करती, वरन् सारी चुनौतियों को स्वीकार करती हुई निर्वन्ध और अपराजय सी खड़ी है। उसके मनमें पुरुष वर्ग के प्रति गहरी हमदर्दी है या फिर उसे पालतू प्राणी के रूप में देख कर एक क्रूर आत्मतोष की भावना। पुरानी समर्पिता नारी की यह ध्रुवीय प्रतिक्रिया है।.....देखती हैं दीदी, इस देश में मातृत्व का स्थान कितना मुख्य है? अगर आप मुझसे शादी कर लें तो मैं पांच लाख रुपये फौरन आपके नाम करवा दूंगा और पांच लाख रुपये बच्चा होने के बाद—अर्थात् पचास फी सदी एडवान्स और बाकी कान्ट्रैक्ट पुरा होने पर) इस कथन में न तो कहीं भावुकता का दर्द है न अपने वर्ग की दुर्बलता के लिये करुणा। एक विश्ववृत्र कर देने वाली उग्र भंगिया है।..... हमारे समाज में जब व्यक्तिगत पूंजी का इस्तेमाल नहीं कर सकती जो प्रकृति ने उसे दी है।” क्योंकि मैं तो इस नतीजे पर पहुँची हूँ कि औरत के लिये फुलफिलमेन्ट पाना ही सबसे बड़ी उपलब्धि है।”.....प्रश्न है कि क्या यह नारी की दिग्भ्रमित नियति है या उसकी ट्रेजेडी, क्योंकि कहानी की अंतिम स्थिति में इस “नारी” पर एक विद्वप हसी भी है। इस दृष्टि से अपनी सारी “वोल्ड” और “फ्रैक्नेस” के बावजूद श्रीमती चौहान के सामने लगता है, परीक्षा वर्जनाओं का “आव्सेशन” था इसलिये प्रतिभा पर एक विद्वप हंसी की मुद्रा वाली स्थिति आरोपित करनी पड़ी। लेकिन निर्णय फिर भी बच रहता है कि यह विद्वप हंसी क्या प्रतिभा की परिणति पर है या उस परिणति के कारणों पर। यह सही है कि प्रतिभा के प्रति किसी प्रकार की अतिरिक्त सहानुभूति कहानी में नहीं है और न भावुकतापूर्ण उसका निर्वाह है। एक तली भरी तटस्था और असम्पृक्त सी निस्संगता पूरी कहानी में है। बिना किसी विश्लेषण और आन्तरिक द्वन्द के पूरी

कहानी प्रतिभा के जीवन की कुछ घटनाओं और स्थितियों का तटस्थ विवरण और चित्रण भर है और प्रतिम प्रसन्निया भी केवल एक प्रतिमिया ही है—जो किसी की भी हो सकती है। उसे श्रीमती चौहान के दृष्टिकोण से ही सम्बद्ध नहीं किया जा सकता क्योंकि सारी कहानी में पुरातन मूर्यों के प्रति प्रतिभा के असंतोष, शोष और विद्रोह का निर्वाह ही प्रमुख है और यह प्रश्न फिर भी शेष रहता है कि भारत की नायिका कमल और सुमित्रा के काम्बीनेशन की यह परिणति क्यों हुई? उसकी पटभूमि और प्रक्रिया क्या है। कहना न होगा कि यह सवाल जबाबी सवाल है, उत्तरमय प्रश्न है।

(२) नयी कहानी में मान-मूल्यों पर एक प्रश्न चिह्न - वापसी

उषा त्रिवेदी

उषा त्रिवेदी, मनु भडारी और श्रीमती विजय चौहान से अधिक सस्कार-युक्त है क्योंकि नयी परिस्थितियों और उनसे उभरी मानसिक जटिलता की छाया उनकी कहानियों में है। उनकी दुनिया उपेक्षा के दुख से लदी, एकरस जीवन की ऊँच महती और असफल तथा मूल जीवन की पीड़ा भोगती नारियों की है। सस्कारों और रुढ़ नैतिकता से विद्रोह यदि बड़ा है भी तो अपने पुरातन अतीत और सहजात दुबलता से चेतना के धरातल मुक्त नहीं हो पाई है। मुक्त होने की प्रक्रिया में है। उनके यहाँ ना ही अधिक रूप से पहिले की निरोह नहीं है। इसलिये प्रति से रुचि भद्र होने पर सबसे पहिले मन में आता है कि वह क्यों न स्वतंत्र हो जाय। यह बाद में पता चलता है कि जीवन व रोगस्थान में प्यार का एक "ओयसिस" था जिसे हम बड़ा पीछे छोड़कर चले आये हैं। यह परिवर्ती अनुभूति उनकी इधर की कहानियों में अधिक उभरी है। विदेशी, सामाजिक और नैतिक मूल्यों के बीच रहकर भी उनकी नारी अपने किसी पुराने सम्कार में बंधी नहीं परिस्थिति को या तो स्वीकार ही नहीं कर पाती या उनमें एक अन्तर्द्वन्द्व और टूटन सहमूल्य करती है। वैयक्तिक स्तर पर व्यवस्थित और 'मिसफिट' होने का यह एहसास उनकी कई कहानियों में मिलता है और "वापसी" का मूल स्वर ही यह है।

नयी कहानी के इतिहास में यह इसलिये महत्वपूर्ण है कि इसे केन्द्र बनाकर नयी कहानी सबकी कुछ मूल्य और प्रतिमानों पर चर्चा हुई थी और पुराने तथा नये युग बोध और जीवन दृष्टि का अंतर स्पष्ट हुआ था। यहाँ उस अंतर का विवेचन अभीष्ट नहीं है केवल कहानी के निर्वाह में उसके कुछ सूत्र स्पष्ट करता है। कहानी एक मिटावट अफसर के अपने भरे पुरे परिवार में जापिस आने, लेकिन वहाँ भी अपने अकेलेपन, असमर्थ होने, दूसरों के द्वारा अपने को न समझे जाने और अव्यवस्थित होने के एहसास की कहानी है। भीड़ में हर आदमी अकेला है और हर भीड़

अकेलों की भीड़ है, यह बोध निर्मल वर्मा एक धरातल पर है, तो प्रियंवदा में एक दूसरे सामाजिक और पारिवारिक धरातल पर। संयुक्त परिवार के विघटन की यह कहानी जिस भाव बोध पर समाप्त होती है उसकी यात्रा घटनाओं या संयोगों में से न होकर प्रसंगों की आंतरिक प्रतिक्रियाओं के बीच होती है और संवेदना में सूक्ष्म तंतुओं पर धीरे धीरे आघात करती हुई एक सम्पूर्ण अनुभव से गुजर जाती है इसलिये वह कहानी की यात्रा नहीं, पाठक के उस अनुभव से स्वयं गुजरने की यात्रा हो जाती है। नयी कहानी की यही आंतरिक उपलब्धि है कि वह अनुभव के धरातल पर सार्थक होता है। नैरेशन या “कहानी” के धरातल पर नहीं। उसमें कोई भी जीवन सत्य, आइडिया, विचार, निष्पत्ति या निष्कर्ष, निर्मित निर्देशित और आरोपित नहीं होता, अनुभवों और चेतना की संपूर्ण प्रक्रिया से गुजरता हुआ पाठक स्वयं एक बोध पर अनायास पहुँच जाता है। गजाधर बाबू की टूँजडी करुणा की मांग नहीं करती, उस विषाद की क्रमशः गहरी होती छाया और उस पोड़ा बोध तक स्वयं पहुँचने का आमंत्रण सा देती है। वह किसी एक व्यक्तिगत अनुभव, निरीक्षण या दर्शन से निर्मित नहीं है। इसीलिये अपनी अनुभूति या निरीक्षण और दर्शन, जीवन, सत्य या बोध की पाठक तक नहीं पहुँचाते, ‘वस्तु’ में स्वयं पाठक के पाँटिशी पेशन के माध्यम से उसकी अनुभूति और बोध जागृत करती है। रचनात्मक धरातल पर एक तटस्थ और वस्तुपरक दृष्टिकोण यही है। और यही जीवन की वह दृष्टि है जहाँ व्यक्ति का, उसकी अनुभूति संवेदना और बोध का स्वयंसिद्ध कोई महत्व नहीं होता, वह पूरे परिवेश और सामाजिक संदर्भ से सम्बन्ध होता है। यहीं आरुर वैयक्तिक अनुभूत वास्तव पूरे युग बोध और मूल्यों से संपृक्त होकर उनके ‘गिफ्ट’ को व्यक्त करता है। इसलिये आश्चर्य नहीं कि यह एक व्यक्ति की अपने ही द्वारा निर्मित अपने ही परिवार से वापसी की कहानी न होकर सारे पुराने मूल्यों से वापसी और एक नयी दिशा और राह पर चलने की कहानी लगे।

‘नई’ कहानी धुंधली स्थापना

मनहर चौहान

‘नया’ शब्द इतना प्राक्पक है कि उस जिनगी आसानी से फैशन के क्षेत्र में लोकप्रिय बनाया जा सकता है, उतनी ही आसानी से साहित्य के क्षेत्र में समालोचकों के बीच। दूसरी भाषाओं की बात में नहीं जानता, लेकिन जहाँ तक हिन्दी का प्रश्न है, मैंने शुरू से महसूस किया है कि हिन्दी का सबसे कमजोर पक्ष समालोचना है, मयथा ‘नया’ कह कर कोई भी पद्य आन्दोलन चलाना असम्भव रहता। ‘यू स्टोरी’ का आन्दोलन अमेरिका में चला, लेकिन जब वह अमेरिका में चला, इसलिए सिर्फ इस कारण से मैं भय में नएपन की बात को एक आन्दोलन के रूप में मायता नहीं दे पा रहा।

नया आखिर किसे माना जाए? इस शब्द का सम्प्रेषण न केवल काल साधन अपितु व्यक्ति सापेक्ष भी है। जो मुझे नया लगता है, जरूरी नहीं कि आप को भी लग। दूसरे देश-संवेसता भी है। बस्तर घोर केरल में या फ्रान्स के समुद्र तटों पर महिलाओं का कमर से ऊपर निवसन दृष्टिगोचर हो जाना कोई नया-पन नहीं, लेकिन उमी स्थिति के टापनेस वेदिंग ग्लूट ने अमेरिका में लहलहा बचा दिया। ‘नए’ का बोध तो पारे की भांति अस्थिर है। जब तक मैं एक नया वाक्य लिखकर समाप्त करता हूँ, तब तक उसी वाक्य की शुद्धता का भय पुराना पड़ चुका होता है। और यी मूढनता से सींचें तो जब तक ‘नया’ शब्द मेरे अस्तिष्क में पूणतया उभर पाता है, तब तक ‘नया’ का ‘न’ पुराना पठ चुका होता है।

इसीलिए अब किसी पद्य कृति के साथ ‘नया’ विशेषण जोड़ कर उसे बाजार में बसाया जाता है—वाजार चाहे पत्रिकाओं का हो, चाहे समीक्षाओं में स्थापनाओं का—तो स्पष्ट भयक साता है कि इस प्रवृत्ति के पीछे कोई व्यावसायिक हैं। जेनेद्रकुमार ने कहा है, ‘नई कहानी’ शब्द तो नकली इसलिए बन जाता है कि वह किसी के हाथ का नहीं रह जाता, भागनी हुई घड़ो की मुट्ठी में पट्टेय जाता है। (वाधार के सचेतन कहानी विशेषांक म हा० श्याम परमार और जगदीश चतुर्वेदी द्वारा लिए गए इंटरव्यू से)

१९६४ में आयोजित 'मनीषा' की बहुचर्चित साहित्य-गोष्ठी में डा० नामवर सिंह ने स्पष्ट कहा कि 'नई' कहानी आन्दोलन मैंने नहीं चलाया। मैंने तो 'कहानी' में एक लेख लिखकर मात्र इसकी और इंगित करना चाहा था कि जिस तरह कविता हो सकती है, उसी तरह क्या कहानी में 'नई' कहानी नहीं हो सकती? नामवर के अनुसार भविष्य की ओर उनके इस इशारे मात्र को कुछ लोग ले उड़े।

जहाँ तक कविता में नएपन की बात है, वहाँ 'नए' जैसा अतिसापेक्ष शब्द भी इसलिए लगभग सटीक बैठता है कि कविता में एक क्रान्तिकारी परिवर्तन आया था। छन्द टूटे थे, प्रतीकों के चुनाव में एक ऐसी चेतना कार्यरत थी जो पुरानी काव्य चेतना से किसी रूप में मेल नहीं खाती थी, नए-नए शब्द गढ़े गए थे, उनमें ऐसा सम्प्रेषण सम्पादित हुआ था, जो पहले पूर्णतया अनुपस्थित था। अपनी छन्द-मुक्तता के कारण नई कविता दूर से ही नई कविता के रूप में झलक आती थी। कहानी में ऐसा कोई परिवर्तन नहीं आया कि उसे 'नया' विशेषण दिए जाने के पीछे कोई साहित्यिक प्रयोजन होने का दावा सही सिद्ध किया जा सके। 'नई' कहानी के नाम पर सामने आते अनेक कथाकार आज भी चेतना, दृष्टि और सामाजिकता के सन्दर्भ में प्रेमचन्द युग से आगे नहीं जा पाए हैं।

जिन्होंने आगे जाने की कोशिश की, असफल ही रहे क्योंकि उनकी कोशिश उधार ली हुई थी—पश्चिम की नकल करने की हीनता—जनित आकांक्षा के कारण उधार ली हुई। भारतीय परिप्रेक्ष्य में उनका साहित्य अत्यन्त बनावटी और आयोजित लगता है। यह बनावटीपन न केवल दृष्टि और शिल्प का है, अपितु भाषा का भी है 'तुम मुझे एक छोटी विह्वली दे सकते हो?' जैसा वाक्य किसी अंग्रेजी कहानी के भ्रष्ट हिन्दी अनुवाद का नहीं है, बल्कि मौलिक रूप से हिन्दी में लिखी गई 'नई' कहानी 'लन्दन की एक रात' (निर्मल वर्मा) का है। यह सही है कि शब्दों के चुनाव तथा वाक्य के रूप में उनकी सजावट की हर लेखक की अपनी शैली होती है, लेकिन निर्मल वर्मा के बनावटीपन को उनकी, शैली कह कर भी कितना खपाया जा सकेगा, यह विचारणीय है। मुझे तो यह नएपन की भाँक में पहना गया नकाब ही लगता है।

अनेक कथाकारों में ऐसी भाँक 'नई' कहानी आन्दोलन ने इस या उस रूप में पैदा की है, जिससे उनकी सृजनशीलता का ह्रास ही हुआ है। 'अलोकप्रियता और अस्पष्टता ही उच्चता है' इस मान्यता ने भी अपनी जड़ें खूब जमाईं। 'पहाड़', पराए शहर में, भाड़ी, सोया हुआ शहर, किनारे से किनारे तक, अन्तर इत्यादि अनेक ऐसी नई कहानियाँ गिनाई जा सकती हैं, जो इतनी घुंघली हैं कि बहुत कम लोगों को समझ में आएँ, या, अपने सम्प्रेषण के साथ वे इतनी कटी हुई हैं कि उन्हें

जरा भी न समझा जा सके। अगर समझा भी जा सके, तो हर व्यक्ति अपने मतलब से समझे। मे यह नहीं कहना कि ज्यादा पढ़ा जाना हो साहित्यिक उच्चता की कसौटी है, लेकिन अलोकप्रियता की अति अवस्था साधोचित अलो प्रियता की भी साहित्यिक ऊँचाई नहीं माना जा सकता।

'नई' कहानी आन्दोलन न एक सामान्य स्थिति का आलोचकीय ढोंग पंदा किया, जिनमें अस्पष्टता, अलोकप्रियता और विदेशीयता को उच्च स्थापना दी। ऐसा लगता है, आलोचकों की कोई भीड़ है—ऐसी भीड़, जिसमें लिखने-डुलने की जगह न हो। कोई भी आलोचक चाहे या पीछे तभी जा सकता है, जब उसके साथ के सभी व्यक्ति सामूहिक रूप से हटना प्रारम्भ करें। ऐसे समूहों में हटने का नियम लेने में ही इतना मतभेद हो जाता है कि भीड़ वहीं-वहीं खड़ी रह जाए। स्थापना देने या काटने, जो के रूप में लेखन को उछाल देने के लिए आलोचकों में जो पारस्परिक मतभेद हैं, वे एक ही भीड़ के न होकर विभिन्न भीड़ों के मतभेद हैं और कोई भी भीड़जनित मतभेद उदार नहीं होता।

यही कारण है कि 'नई' कहानी के एक आलोचक ने जिस नई कहानी को महान बताया, उसकी भीड़ के दूसरे आलोचकों ने भी उसको महान घोषित कर दिया—भले ही व्यक्तिगत रूप से उसे उन्हीं विशेष पसंद न किया हो। क्रमशः कुछ लेखकों के आसपास इस तरह का प्रकार-बतुल पंदा हुआ कि उनके खिलाफ कुछ भी कहना अपनी भूलसत्ता का परिचय देने जैसा हो गया, भले ही खिलाफ कहने में पूर्ण सत्य क्या न हो। ऐसी आलोचकीय कायरता, या कहिए भीष्मता और एक हद तक व्यावसायिक अवहुरिकता को नई कहानी आन्दोलन के नाम पर जितना श्रेय मिला, उतना मात्र से पढ़ने हिंदी में, या चायद सम्पूर्ण भारत के साहित्यिक क्षेत्र में कभी नहीं।

नवोदित लेखकों का एक पूरा समुदाय मात्र इसी कायरता के सामने न खड़ा दिखाई देता है। नई कहानी आन्दोलन ने जिन्हें सम्पादकीय कुतियों पर आसीन किया, उनके सामने करबद्ध खड़े रहना और उनकी व उनके मित्रों की सामूली रचनाओं की भी तारीफ के पुनर्वाचन अपनी रचनाएँ प्रकाशित करवाने का प्रयास करना—इस कायर नवोदितों ने इसी को अपना नियति के रूप में स्वीकार किया है और मन को तसल्ली देने के लिए कभी आपस में घुमफुसाहट करती है कि सार्ई, क्या करें भव स्पर्धा इतनी बड़ गई है कि

विदम्बना यह है कि इन नवोदितों में से ही अनेक ऐसे हैं, जो स्वयं उन्हीं लोगों से बहुत लिखते हैं, जिनके सामने करबद्ध खड़े रहना उन्हीं अपनी नियति

की तरह स्वीकारा है। यह ढोंग कितने दिन टिकेगा या उसमें जब विस्फोट होगा तो उसका स्वरूप क्या होगा, यह अलग बात है, यहा आशय मात्र इतना है कि अस्थायी रूप से ही सही, नई कहानी आन्दोलन ने जो लेखकीय व आलोचकीय कायरता पैदा की है, उसके लिए उसे कदापि क्षमा न किया जा सकेगा।

‘नई’ कहानी ने विनम्र दावा किया है कि जहां पुरानी कहानी समाप्त होती है, वही नई कहानी का प्रारम्भ है, किन्तु अपने अनेक दावों की तरह यह दावा भी वह कभी सत्य करके नहीं दिखा पाई। दावों को लोगों ने यदि सत्य माना भी है तो अपनी व्यवसायिक भीरुता और साहित्यिक कायरता के कारण—उस भीड़ जनित लाचारी के कारण, जो व्यक्ति को किसी अन्य द्वारा संचालित यांत्रिक स्थिति का वरदान देती है।

‘नई’ कहानी के अधिकांश कहानीकारों की टेन्डेन्सी ऐसी रही है कि उन की कहानियां पुरानी कहानी के चरम-उत्कर्ष-बिन्दु से नहीं, अपितु उसके मध्य के किसी बिन्दु से प्रारम्भ होती हैं। पुरानी कहानी के चरम-उत्कर्ष-बिन्दु से नए कहानीकारों की कहानियों का चरम-उत्कर्ष-बिन्दु बहुत आगे भी नहीं जा पाता। कई बार इन नई कहानियों का अन्त ठीक उसी तरह का होता है, जैसा प्रेमचन्द या उससे पहले के युग में हुआ करता था। सुहागिनें, नीली भील, जख्म, विरादरी बाहर, शवयात्रा इत्यादि अनेक ‘नई’ कहलाने वाली कहानियां इसके उदाहरण।

इस ‘नए’ विशेषण के साथ स्वयं के साहित्यिक पुरानेपन को कुछ लेखकों से असहनीयता की सीमा तक अनुभव किया है। इससे छुटकारा पाने के लिए जो भी प्रयास उन्होंने किए, उनके लेखकीय ढोंगों से उबर न पाने के कारण उन्हें गहरी असफलताएं हाथ लगती रहीं। चक्रवर्द्धि ब्याज की तरह उनका बनावटीपन इतना बढ़ा कि उनकी लेखनी से प्रसूत हर चीज सप्रयास (लेवर्ड) होने का आभास देने लगी।

‘उसने कहा था’ जैसी प्राचीन कहानी की संवेदन-शीलता और शिल्पगत परिपक्वता को भी अनेक नई कहानियां नहीं छू पाई हैं—भले ही उनको ऊंची से ऊंची स्थापनाएं मिली हों। सफर की एक रात (भीष्म सहानी), सिलसिला (राजेन्द्र यादव), प्रेम-पत्र (लक्ष्मीनारायण लाल), पिढ़ियां और गिट्टियां (हरिशंकर परसाई), पहाड़ (निर्मल वर्मा), पांचवें माले का फ्लैट (मोहन राकेश) इत्यादि कहानियां ऐसी ही हैं।

इससे इन्कार नहीं कि हिन्दी कहानी आज किसी भी विश्वभाषा की कहानी के समकक्ष खड़ी की जा सकती है और इस द्रुत विकास का एक कारण यह भी है कि हिन्दी की साहित्यिक चेतना विभिन्न आन्दोलनों के रूप में समय-समय पर

व्यक्त होती रही है। कुछ आन्दोलन बरसाती मंडकों की तरह सीधे ही समाप्त हो गए, लेकिन उनके द्वारा आंदोलनों का एक ऐसी परम्परा तैयार होती है, जो लेखक को अपने लेखन के प्रति सजग बनाती है, उसे कुछ सीखने को न केवल प्रेरित, बल्कि बाध्य भी करती है। नया शब्द किसी गद्य-आंदोलन के साथ जोड़ना किस सोचा तर उचित या अनुचित है, इस मसले को यदि छोड़ दें, तो यह एक मूल्य-मस्य है कि आंदोलन को सहयोगी कायप्रणाली ने अनेक योग्य लेखकों को सम्मानित किया और उनकी उन कहानियों को स्थापनाओं से प्रस्तुत किया, जो वास्तव में उच्च कोटी की थीं। अमरकान्त, कुलभूपण, मार्कण्डेय, शेखर जोशी, मोक्ष सहानी, कमल जोशी, कृष्ण सोबती, रमेश बशी, मुद्राराक्षस, राजकमल चौधरी, शिवप्रसाद सिंह, मनु मण्डारी, फणीश्वरनाथ रेणु, ठाकुरप्रसाद सिंह, सत्येन्द्र शर्मा, आनन्दप्रकाश जैन, रामकुमार इत्यादि की अनेक उत्कृष्ट रचनाएँ उसी दौर में लिखी गईं, जिन दौर में नई कहानी आंदोलन प्रारम्भिक श्रेणी के साथ चल रहा था। यह अलग बात है कि इनमें से कितने कथाकारों को बाद में व्यक्तिगत सम्बन्धों में विवाद जान या अन्य राजनीतिक आवश्यकताओं के कारण नकार दिया गया। कुछ को गुड देकर भी मारा गया। उन्हें इतना महान बता दिया गया कि उनकी नेत्रनी ही कुण्ठित हो गई। निमल मार्कण्डेय, रेणु, सत्येन्द्र शर्मा इत्यादि इसमें उदाहरण हैं।

समय से पहले मिलो हुई साहित्यिक मान्यता साहित्यकार को उन्मत्ता की भाँति का शिकार बनने पर मजबूर करती है। उसी प्रकार अपने के बावजूद बिल्कुल अथवा योग्य हो उतनी भी मान्यता न मिलने पर साहित्यकार हताश होने लगता है। अस्पवादों की मैं बात नहीं कर रहा। ऐसे अनेक साहित्यकार हैं, जिन्होंने मान्यता की कमी परवाह नहीं की। लेकिन प्रायः होता यही है कि साहित्यकार स्वयं अपने क्षेत्र में अज्ञानी बनना पसन्द नहीं करता। सम्पादकों, आलोचकों व लेखक मित्रों में उसकी घट्टी रचनाओं की भी चर्चा न हो, यह अपने ही परिवार में विदेशी हो जाने जैसा है, जो लेखक के मन में लेखन के प्रति मूल्य-हीनता का भाव पैदा कर सकता है। क्या धरा है लिखने में—कह कर लिखना रोक देने वाला प्रतिभाशाली व्यक्ति हार कर अगस्त ही इजीप्ट या पायलट हो जाए, तो साहित्य की दृष्टि से यह 'भ्रूणहत्या' ही है। (भ्रूणहत्या शब्द की ब्रामाज में इसलिए रख रहा है कि इस का इस अर्थ में सम्भवतः पहला उपयोग अमरकान्त ने किया था।)

'नई कहानी आंदोलन ने जहाँ एक ओर कुछ लेखकों को जमाने में मदद की, वहीं उसने अनेक लेखकों को समय से पूर्व समाप्त हो जान के लिए बाध्य कर दिया।

अपनी आलोचकीय स्तावरी की सीमाओं के कारण व्यक्तिगत रूप से सहानुभूति रखने के बावजूद समालोचकों ने कई लेखकों को मान्यता न दी। कुछ को गुड़ देकर मारा गया तो कुछ को जहर भी दिया गया। कमल जोशी और जितेन्द्र इसके दो कर्ण उदाहरण हैं। इन प्रतिभाशाली लेखकों को येन-केन-प्रकारेण इतना हतोत्साहित कर दिया गया कि उनकी लेखनी अटकने लगी। कमल जोशी तो खैर, इधर फिर उभर रहे हैं, लेकिन जितेन्द्र की कमी मुझे लगातार खटकती है। नई कहानी प्रतिनिधि लेखकों रूप में आज जिन बन्द लोगों को बार-बार सामने लाया जाता है, उनसे वह अनेक गुना प्रभावशाली था और उसका प्रभावशाली होना दूसरों द्वारा स्वयं उसकी तुलना में शायद जल्दी भांप लिया गया।

कमल जोशी पर साहित्यिक चोरी का आरोप लगाया गया था—सिद्ध किया गया था, लेकिन आज के नए कहलाने वाले लेखकों में भी एडान्टेशन करने वालों की कमी नहीं।

...दिवक्त यह है कि 'नई' कहानी के साथ व्यक्तिगत चर्चा इस कदर जुड़ी हुई है कि उससे आसानी के साथ छुटकारा पाना मुश्किल है। आन्दोलन के उत्तराख में सिर्फ व्यक्तिगत स्तर पर ही साहित्यिक मान्यताएं दी गई हैं और अनेक प्रतिभावनों को नकारा गया है खैर....इस 'भूणहत्या' वाले नाजुक मसले को छोड़ कर मैं दूसरे विषय पर आऊँ।

'कहानी लक्ष्य की ओर छोड़ा जा चुका तीर है,' इस पर मेरा अटूट विश्वास है। यह तीर ठीक अपने लक्ष्य पर न लगे, जरा इधर या उधर लगे या विदक कर अलग ही चला जाए, यह सब सम्भव है, लेकिन ऐसे तीर को क्या कहा जाए जो बिना लक्ष्य निश्चित हुए ही छोड़ दिया गया हो? नई कहानी आन्दोलन ने लेखकों को तीरन्दाजी में तो माहिर बना दिया, लेकिन आसपास जितने भी लक्ष्य हो सकते थे, सब को अदृश्य कर दिया।

यह हुआ आन्दोलन के उत्तराख में, जब व्यक्ति महत्वपूर्ण और साहित्य गौण होने की परिपाटी प्रारम्भ हुई। साहित्यकार का व्यक्ति जितना महत्वपूर्ण आज हो सका है, उससे भी ज्यादा महत्व उसे मिलना चाहिए (सारा ग्लेसर राजनीतिक नेता और फिल्म स्टार्स ले जाएं, यह किसी भी देश के लिए शान की बात नहीं कही जा सकती), लेकिन यहाँ प्रश्न पात्रता का आता है। ग्लेसर साहित्यकार के सिर्फ व्यक्ति को उछाल कर दिया जाए या व्यक्ति से ज्यादा उसके साहित्यकार पर बात की जाए, विचारणीय है। पात्रता की कसौटी क्या मानी जाए? 'मैं योग्य पात्र हूँ' कह कर आगे आने वालों की कमी कमी नहीं रही। न रह सकती है। दुःख होता है जब

में देखता हू कि नई कहानी के उन्नायकों ने कभी इस समस्या पर विचार नहीं किया। हालाँकि वे लोग और सीमाओं के कारण जो लेखक अपनी योग्यता के बावजूद सामने आने से रह गए थे, उनको कोई भवसर लिए बगैर सिर्फ उन्हीं लोगों को महत्वपूर्ण बना कर छापा गया, जो पहले से उछलते आ रहे थे। जिस समय यह लिख रहा हूँ, उस समय भी यही परिपाटी निभ रही है—प्रायः हर पत्रिका में।

चीफ की दावत, डिप्टी क्लकटरी, 'भाटे के सिपाही' इत्यादि अनेक 'नई कहानियाँ', जो आन्दोलन के पूर्वार्द्ध में लिखी गईं, प्रगतिशील विचार धारा के साथे में खड़ी थी, लेकिन बाद में फैशन ने दूसरा रुख पकड़ा और नए कहानीकार की भाँति पश्चिम की ओर टिकीं। नैतिकता के रुढ़ मूल्यों के टूटने का जो आपत्ति-काल पश्चिम भोग रहा था उसके कारण वहाँ के साहित्य में घोर नैराश्य और व्यक्ति-वादिता आई। क्या मूल्यों के विघटन का वही कारण अनुभव हम ने भोगा है ?

विभाजन के समय जो मार-काट मची, उसने भी सीमान्त के प्रदेशों को ही ज्यादा हचमचाया। मध्य और दक्षिण भारत के लोगों ने विभाजन की, मारकाट के समाचार अधिक पड़े, उन घटनाओं को देखा कहा ? भारत का आपत्ति-काल (यह आपत्ति-काल ही है, जिसमें हम जीते रहे हैं, जो रहे हैं और एक अनिश्चित काल तक जीएँगे) पश्चिम के आपत्ति-काल की अनुकृति नहीं हो सकता। इसी लिए आपत्ति-काल—जनिव हमारी परिस्थितियाँ हमारी अपनी परिस्थितियाँ हैं और हमारे जीवन को उन्होंने जिस तरह प्रभावित किया है, उसकी कोई तुलना नहीं। लेकिन 'नया' कहानीकार अपने को रेवीवेट कर रहा था। उसने पाया कि विदेशों का हमारे यहाँ जबर्दस्त रोव है। कोई चपरासी भी अगर विदेश हो आए तो यहाँ बिना किसी पूछ-ताछ के भ्रष्टाचार बन सकता है। तो, उमने विदेशों में प्रभाव ग्रहण करने में प्रति कर दी। जो 'नए' साहित्यकार विदेश हो आने का भवसर पा सके, उनकी महत्ता बढ़ती नजर आई। विदेशों से लौट कर उन लोगों ने अगर अपने देश की भाव-भूमि पर भी कोई चीज लिखी तो वह स्वभाव और दृष्टि में घोर विदेशी थी। ऐसे निक्के भासानी में चल निकले। कई बार सिक्के बाजार से गायब भी हो गए, लेकिन उनकी साख मौजूद रही। इस साख की चुनौती देने का साहस किसी ने नहीं किया एक लम्बे-रखे तक। (भव तो खैर, सचेतन कहानी आन्दोलन ने) मतलब यह कि छोटी हुई सवेननाओं से 'नया' साहित्य आकाश होने लगा। इस स्थिति को नए कहानीकार ने इतने गव के साथ स्वीकारा, गोया अब तक सारा प्रयत्न इसी स्थिति के निर्माण के लिए होता रहा हो।

इसी लिए जब उसने सामाजिक चेतना या जागरूकता की बात की, तो लगा कि नया कहानीकार अमना भकेला होता जा रहा है। जिस सामाजिक आइसिस

की उसने कल्पना कर रखी है, वह समाज में है ही नहीं। उसकी लेखनी उस काल्पनिक फ्राइसिस से आकान्त पात्रों को जन्म देती तो जा रही है, किन्तु वैसे पात्र भारत में सामान्यतया दिखाई नहीं देते। सामाजिक सन्दर्भ में स्त्री-पुरुष के जिन नए सम्बन्धों की बातें साहित्यकार ने डट कर की, वैसे जटिल सम्बन्ध भोगने वाला वर्ग भारत में अभी तो पैदा होने की स्थिति में अभी मुश्किल से आया। जो गन्ध भारत की मिट्टी की थी, उसे नए कथाकार ने यू-डी-कोलोनी के लिए त्याग दिया।

‘नई’ कहानी की अनेक अन्धी स्वापनाओं के विरोध में और सचेतन कहानी की सम्भावनाओं पर विचार करते हुए जगदीश चतुर्वेदी ने लिखा था, पश्चिम में बीटनिक साहित्यकारों की लेखनी द्वारा जो निजी कुण्ठाएँ, जीवन की निस्सारता तथा अन्धेरे में ही डूबे रहने की हताश प्रवृत्तियाँ कागज पर अवतरित हुई, उन का युग शीघ्र ही समाप्त हो गया। सार्त्र ने भी स्वीकार किया कि जीवन की निस्सारता का चित्रण उन्होंने अपनी युवावस्था में भले ही किया हो, लेकिन अब उन्हें नहीं लगता कि जीवन निस्सार है।

लगभग इसी तरह साहित्यक परिस्थियाँ भारत में भी क्रियाशील थीं। ‘नई’ कहानी के नाम पर अपने अतीत द्वारा सम्मोहित कहानीकार नितान्त निजी, तन्दिल भावुकता के साथ सामने आए और लगभग एक फैशन के रूप में उन्हें साहित्यक मान्यता प्रदान कर दी गई। ऐन्दजालिक भावुकता, जो पात्र की न हो कर लेखक की अपनी होती थी, हिन्दी कहानियों में इतनी उछाली गई कि वह शीर्षकों तक में परलक्षित होने लगी ‘यादों के सार’ में, ‘खोये हुए प्यार’, आंसुओं से भरा कुआँ— लगभग इसी तरह के शीर्षकों के साथ कई कहानियाँ लिखी गई।

‘लेकिन इन कहानीकारों के अलावा ऐसे अनेक लेखक थे और हैं जो अपनी नज़दी को बहिर्मुखी रख कर युग चेतना के प्रति पूर्ण संवेदशीलता के साथ साहित्य-सृजन कर रहे हैं। ‘सचेतन’ कहानी आन्दोलन उन्हीं साहित्यकारों की आवाज है।

सच पूछा जाए तो ‘नए’ कहानीकारों ने विभाजन के साथ-साथ आजादी के लड़ाई को भी अनावश्यक गम्भीरता और उक्त लड़ाई के बाद की अनेक विभीषिकाओं की कल्पना कर ली—ऐसी विषिकाओं की, जो पश्चिम में पैदा हुई और इस लिए, ‘नए’ नए कहानीकार के अनुसार, भारत में भी पैदा होनी चाहिए थी। ‘नया’ कहानीकार भूल गया कि आजादी की लड़ाई ने देश में क्रान्ति की लहर तो पैदा की थी, लेकिन महीपसिंह के शब्दों में, हमारा सारा स्वतन्त्रता आन्दोलन निष्क्रिय जाति के निष्क्रिय हथियारों से लड़ा गया। इसी से पश्चिम में युद्धजनित आस्थाहीनता की स्थिति

पंदा हुई, वह हमारे देश में पंदा न हुई। हमारी स्थिति दरमसल आस्थाहीनता की नहीं आस्थाजड़ता की रही—घोर है। आजाद होने के बाद हमने आस्थाहीन नहीं आस्थाजड़ समाज को और समझा। आस्था पूर्व सत्कारों के प्रति भाव मोह हो है। 'नए' कथाकार ने इस भाव-मोह को पहचानने का प्रयास न किया। किया भी तो पश्चिम के चरम ने उसकी दृष्टि बदल दी थी।

'नई' कहानियों की इस एक और बात पर धन्यास ही हमारा ध्यान जाता है कि उन में आस्थाहीनता का चित्रण तो है, लेकिन साहित्यकार इस स्थिति के प्रति मोह सा अनुभव करता है। वह नहीं चाहता कि इस आस्थाहीनता को तोड़े। तोड़ न पाए, न सही, प्रयास तो करे, लेकिन वैसा भी नहीं। अमरवात, रेणु या हि एक-दो प्रपवादों को छोड़ दें, तो किसी-न-किसी स दर्भ में 'नए' कथाकार ने स्व-निर्मित आत्म-पीडन स्थिति में जीने का झट्ट झण्ड व्यक्त किया है। यदि इसका विपरीतीकरण हो सकता, अथ शर्मा में, यदि 'नए' कहानीकार ने आस्थाहीनता के प्रति विद्रोह किया होता, तो यहा विद्रोह आस्थाजड़ता को स्थिति से स्वतः ही मुक्त हो सकता था।

'नई' कहानी आ-दोलन अपने उत्तराध में इतना व्यक्तिवादी बनी हो गया और उसके कथारों ने आ-पीडन स्थितियों का स्वयं निर्माण करके उसी में जीने की आकांक्षा व्यक्त की इसके पीछे मुझे तो एक लम्बा मनीषैज्ञानिक प्रसेस नजर आता है।

'नए' कहानीकार ने दावा किया कि पुराना कहानीकार अपनी कहानी समाप्त करता है, वहा 'नई' कहानी का प्रारम्भ है। यह दावा मात्र दावा ही रहा लेकिन उसको आधार देने के लिए 'नए' कहानीकारों ने कई स्तरों पर अपने को उन साहित्यकारों के विरोध में खड़ा किया, जिन्होंने साहित्य में नवीन शैलिया, भाव - मूल्यों को जन्म दिया था, प्रतिव्यक्ति का आग्रह दूखा था। 'कुछ' पाने के लिए निरन्तर प्रयत्नशील साहित्यकार जैसे 'द्रुमु' तक की 'नए' कहानीकारों ने नकार देना चाहा, लेकिन इन साहित्यकारों के प्रति अबचेतन में जो सम्मान की भावना थी, वह 'नए' कहानीकारों को झट्टे करती रही। प्रबुद्ध वर्ग से सहानुभूति जीतने की नई समस्या 'नए' कहानीकार के सामने पंदा हुई। आत्म-पीडन स्थितियों का झेल बनाकर धोषे की तरह उसमें घुस जाना क्या प्रदर्शित करता है? सहानुभूति पाने की प्यास हो तो।

दूसरा मोह यह हो सकता था कि 'नया' कहानीकार अपने को पिछले मध्य-कारों से अग्रगण्य न मानता। अपनी उपस्थितियों और प्रयासों को वह मात्र एक विकास के रूप में स्वीकार करता। 'नई' कहानी में शुरू-शुरू में जो प्रगतिशील विचारधारा का प्रभाव था, ऐसा होने पर वह इतनी जल्दी भाव्य न हो जाता। सब एक कहानीकार ने निज-दुख को निरव-दुख मान कर साहित्य सृजन न किया होता।

उसने विश्व-दुख को ही निज-दुख मान कर गहन अनुभूतियों के साथ लेखनी चलाई होती। पश्चिम की ओढ़ी हुई आधुनिकता को इतनी मान्यता देने की मजबूरी उसके सामने न आती। ठीक विपरीत, 'नए' कहानीकार ने नए-नए दुख ईजाद किए और अपने पाठकों को डेर लगाई कि देखो, तुम्हें मालूम ही नहीं था कि हमारे देश में कुछ कुछ ऐसे भी दुख पल रहे हैं, जिनका तुम्हें पता नहीं है। नतीजा यह कि 'नई' कहानीयाँ इस स्वरूप की सामने आईं जो तर्क-सिद्ध और सम्भाव्य प्रतीत होने के बावजूद अदालत की 'केस-हिस्ट्री' की तरह थीं। उस कहानी का पात्र अपने जैसा अकेला था। उसकी निजता इसीलिए कन्विन्सिंग मालूम होने के बावजूद ऐसी लगती थी, मानो यह निजता न कभी देखी गई थी, न आगे देखी जाएगी। राजेन्द्र यादव की अधिकांश कहानियों के पात्र इसी तरह की यूनोकनेस के शिकार हैं। उन्हें ठीक-ठीक नहीं मालूम कि वे दुखी क्यों हैं, लेकिन वे यह निश्चित रूप से जानते हैं कि दुखी होना ही उनकी नियति है—और नियति यदि नहीं है तो हो जानी चाहिए...

'नए' कहानीकार ने जो दुख ईजाद किए, उन्होंने स्वयं नए कहानीकार को चौंका दिया और चौकने के इस अहसास ने उसको एक ऐसे परितोष से पर दिया, जो उसे और भी नए-नए कुछ बुनने के लिए बाध्य कर बैठा। इसके लिए 'नया' कहानीकार बौद्धिकता के अतिरेक तक पहुँचने से भी न चूका। इससे कहानी में मुरादाबादी वर्तन की मीनाकारी आनी शुरू हुई। आन्दोलन प्रारम्भ होने के सात-आठ साल बाद 'नई' कहानी लिखना ही नहीं, पढ़ना भी एक दिमागी ऐयाशी हो गया। अधिकांश पाठक उसे समझ नहीं पाए और जो समझ पाए, उन्होंने अपने को सामान्य पाठकों से ऊँचा (इसलिए सम्मानित) अनुभव किया। आलोचकों की स्थिति विचित्र हो चली। यदि कोई कहानी समझ में न आई तो आलोचक इसे स्वीकार नहीं कर सकता था क्योंकि उसे लगातार भय लगा रहता कि कोई और आलोचक इस कहानी को समझ लेगा और इस प्रकार अपने को ब्यादा संवेदनशील सिद्ध कर देगा। इसलिए जो समझ में न आए, वह 'महान' घोषित किया गया—ठीक उसी तरह, जैसे आधुनिक चित्रकला की प्रदर्शनी में भूल से उल्टा लटका दिया गया चित्र पहला पुरस्कार पा जाए। 'जलती भाड़ी' संग्रह में निर्मल वर्मा की ये कहानियाँ इसी तरह की लगी—'एक शुरू-आत', 'कुत्ते की मौत', 'पहाड़', 'पराए शहर में' और 'जलती भाड़ी'।

'नई' कहानी के पहलुओं ने लेखिकीय तटस्थता के सन्दर्भ में भी अनेक दावे किए हैं। आलोचकों ने उन दावों को स्वीकारा भी है, लेकिन एक कहानीकार के तत्वे मुझे जो महसूस हुआ है, वह यही की जैसी तटस्थता की बात की गई है, उससे रचना में निखार नहीं आता। निर्मल वर्मा के अनुसार कहानीकार एक जानूस की तरह है जो...संदिग्ध व्यक्तियों का पीछा करता है, ताकि उनका भेद मालूम कर सके। वह

हमेशा पीछे है और बाहर है। जिस व्यक्ति का भेद वह जानना चाहता है, उसे वह नही सकता। उसके निकट नहीं आ सकता। एक डिटेक्टिव को सिर्फ उन सुराजो पर ही निभर रहना पड़ता है, जो उसके पांव पीछे छोड़ गए हैं। वे, उसे एक एमे धर्य की ओर ले जा सकते हैं, जो महज मरीचिका हो सकती है
('धर्मयुग', १६ जनवरी, १९६४)

कहानीकार का ऐसा बाहरीपन उस निश्चय ही उन पात्रों से उत्पन्न स्थिति प्रदान करता है, जिनके बारे में वह लिखने जा रहा है। मुझे नहीं लगता कि उनके बारे में जो लिखा जाना चाहिए, वह उनको अपने से हीन समझ कर लिखा जा सकता है। यह अपने आप में एक रोमांटिक बात है कि साहित्यकार समाज का एक असामान्य व्यक्ति है और उसको असामान्य ही बना रहना चाहिए। यदि वह सामान्य हो जाए तो क्या वह अपने पात्रों को अधिक निकटता से न देख सकेगा? संकित नहीं, इस तरह तो उस लेखकीय ढोंग का पालन नहीं किया जा सकता, जो हर आधुनिक 'नए' लेखक के लिये आवश्यक है। इस स्नावरी ने डीसेंसी को भी बहुत धातन किया है।

लक्ष्य की ओर छूट चुके तीर को कहानी मानने पर तीर छूटने की आवाज (निहज) को कहानी का परिवेश माना जा सकता है। नई कहानी में तीर के लक्ष्य तो अनुपस्थित हो गए, कई बार विभिन्न दुराग्रहों के कारण 'नई' कहानी ने इसनी बलात्मक होने का प्रयास किया कि शक हुआ, तीर छूटने की आवाज तो सुनाई दे गई, लेकिन तीर कहा है? लक्ष्यों का पता तब चले, जब तीर छूटने की दिशा ज्ञान हो।

प्रदूषित तीर की रहस्यमय और डरावनी 'निहज' मृत्यु-भय के रूप में विदेशों से आयात हुई है, इन बारे में दो मत नहीं हो सकने आजादी की लड़ाई में हमने जा खुन-खराबी देखी, वह ऐसी भयंकर नहीं कि उसके कारण व्यापक मृत्यु-भय पैदा हो जाए और साहित्य में अपने विम्ब उभारने लगे। मृत्यु-भय का सामान चित्रण अपने को पीड़ित करके सहानुभूति जीतने का प्रयास है, जिसे हमारे समालोचक यदि स्वीकार न करें, तो भी कोई अन्तर नहीं आता। पश्चिम के युद्ध-संवस्त मनुष्य का जीवन भारत के किसी कोने में जिया नहीं गया। इस लिए पश्चिम के टूटे हुए प्रदूषित कहानी में अवतरण भारत के लिए असंगत हो लगता है। रोमांटिकता की बीमारी, घुटन, ऊब और चीख में जीने की औपचारिकता निभाना सभी लेखकों के लिए आवश्यक घम नहीं। लेखक जो महसूस करता है, वही उसका क्षेत्र है वही उसकी ईमानदारी है। (डा० श्याम परमार, एक आस्थावान सम्भावना सचेतन कहानी लेखक हैं। सन्दर्भ 'आधार' का सर्वोत्तम कहानी विशेषांक।)

इस चीख की बात को 'नई' कहानी ने खूब एक्सप्लायट किया है। अगर नई कहानी कुछ हो सकती है तो सिर्फ—अन्धेरे में एक चीख ! मदद मांगने के लिए नहीं—बल्कि मदद की हर सम्भावना को, हर गिलगिले समझौते को झुठलाने के लिए ।... (निर्मल वर्मा 'धर्मयुग', 19 जनवरी, 1964) जब 'नई' कहानी से आगे की प्रवृत्ति के रूप में सचेतन कहानी की बात चली, तो 'नई' कहानी आन्दोलन के अनेक लोगों ने जरा व्यंग्यात्मक शिकायत की कि सचेतन कहानी का स्वरूप समझ में नहीं आ रहा। तब मैंने उन्हीं की शब्दावली में उनको समझाने के लिए लिखा था, ...सचेतन कहानी अन्धेरे में चीख नहीं है। वह अन्धेरे में जा पड़ो की चीख है। वह अन्धेरे से बाहर निकलते समय की चीख है ।... (गलत—भारती, अगस्त, 1964)

क्या साहित्यकार का धर्म मात्र इतना है कि पुराने के प्रति विद्रोह करे और इतने ही सन्तुष्ट हो जाए ? या उस पुरानेपन-वह पुरानेपन, जो निजी तौर पर सिर्फ उसको पुरानापन लगता है—की लाश पर अपनी इमारतें तैयार करे और सोचले कि ये इमारत कभी टूटने वाली नहीं ? या कि अपने लेखन के प्रति तो ईमानदार रहे हा, पूर्ण सहिष्णुता के साथ आने वाली पीढ़ी का भी स्वागत करे, उसकी भूलें बताए, उसे सुभाव दे, उसे पाठकों के सामने सगर्व प्रस्तुत करे ? 'नई' कहानी आन्दोलन तो अपनी उपलब्धियों के परितोप में जी रहा है।

सार्त्र ने संसार की समस्त दार्शनिक विचारधाराओं को दो भागों में विभाजित किया है—एक वे लोग हैं, जो समझते हैं मनुष्य के सामने भविष्य के नाम पर मात्र अन्धकार है। दूसरे वे हैं जो मनुष्य को ऐसी अगणित सम्भावनाओं के द्वार पर खड़ा देखते हैं, जो पहले किसी की कल्पना में भी शायद न आई हों।

'नई' कहानी स्पष्टतया उन लोगों का आन्दोलन है जो उसे प्रकट या प्रचज्जन्त रूप से यह मान कर चलते हैं कि मनुष्य का भविष्य अन्धकारमय है और शायद उसे अन्धकारमय ही होना चाहिए। किंतु यह स्थिति आत्मसमर्पण की, या कहिए, -पलायन की है और 'मनुष्य तो क्या, पशु भी स्थिति विशेष के प्रति सम्पूर्ण आत्म-समर्पण के भाव से जीवित नहीं रह सकता। नास्तिकवादी दर्शन के वशीभूत होकर कितने विचारकों ने आत्म-हत्याएं कीं ? जीवन की निरर्थकता और व्यर्थता के बोध से उत्प्रेरित साहित्यकार आखिरकार धर्म में आश्रय क्यों पाते हैं ? हम देखें टी० एस० इलियट को, जिसने नास्तिकवाद से लेखन प्रारम्भ किया और कैथोलिक कठमुल्तापन में शरण ली। यही हाल बामू का हुआ। 'आउटसाइडर' में उसने एक ऐसे व्यक्ति का सृजन किया, जो समस्त परिवेश और मानव सम्बन्धों से निरपेक्ष है। लेकिन आगे की कृतियों में उसने धार्मिकता का

साध्य लिया । आधुनिक युग की स्थिति से पतायन कर यह मध्य युग में गण लेने व समान है ।' (राजीव सबसना)

बहरहाल, नई कहानी पर खूब चर्चाएँ हुई हैं । नई कहानी के महत्वपूर्ण व्यक्तित्वों में ही जो बातें हुई हैं वे अपने विरोधाभासों के कारण खासी दिलचस्प हैं । मोहन राकेश ने 'सारिका', मार्च, १९६४ में जो कहा था एकाएक याद आ जाता है—'अपने से निबन भागने के कई रास्ते हैं । एक रास्ता बातों के तिलिगम में जा छिपने का है ।'

— — — — —

नयी कहानी : समस्याएँ : सम्भावनाएँ

डॉ० प्रभाकर माचवे

दिन-ब-दिन मेरा मत यह होता जा रहा है कि आलोचना-प्रत्यालोचना, समीक्षा, तर्क-प्रतिर्तर्क, जहाँ तक सृजनात्मक साहित्य का सम्बन्ध है, व्यर्थ है। बल्कि यों कहा जाय कि उनकी पहुँच सीमित है। सृजन की सही प्रक्रिया को वे नहीं छूते-अवांतर बातें करते हैं। और फिर इन आलोचकों को अपने मत हर तीसरे साल या पाँचवें साल (जैसे मानो चुनाव हो) बदलने पड़ते हैं : कभी प्रेत बोलने लगते हैं, कभी 'क्षयी रोमान्स वाली दृष्टि भावुकता' नज़र आने लगती है, कभी 'प्रतिबद्धता' के प्रतिमान ही बदल जाते हैं।

हिन्दी में पत्र-पत्रिकाओं में नई हिन्दी कहानी, सचेतन कहानी, कथा-वशक आदि पर जिस प्रकार बहस-मुवाहसा, वैयक्तिक आलोचना-प्रत्यालोचना और खंडन-मंडन चल रहा है उसे देखकर, पढ़कर, कुछ भी लिखने का मन नहीं होता। ममूना स्तर इतना गिर गया है, इतना बाजारू और 'परस्पर भावयतः' वाला है कि उससे ऊँच होती है, विरक्ति पैदा होती है।

पहले ही बता दूँ कि यह खेल मेरी व्यक्तिगत स्थापनाएँ हैं; किसी साहित्यिक संस्था, दल, गुट, 'वाद' विशेष का मैं मुख या मुखोश नहीं हूँ। अतः यथा सम्भव मैं भी व्यक्ति खेलक का नाम नहीं लूँगा। मेरा प्रयत्न गये पंद्रह वर्षों की हिन्दी कहानी की उपलब्धि और अभावों की ओर इंगित करने तक और सम्भावनाएँ दर्साने तक सीमित होगा।

गये पंद्रह साल की हिन्दी कहानी को समझने से पहले उसकी विरासत क्या थी यह समझना जरूरी है : प्रेमचन्द और उन्हीं की परम्परा में आने वाले यथार्थवादी सुदर्शन, कौशिक, 'अशक' 'निर्गुण' तक के खेलक एक प्रकार की सपाट सम्भाविक वास्तवता को छूते थे। उनका न तो शिल्प पर आग्रह था, न किसी मनोवैज्ञानिक सूक्ष्मता का दावा था, न कोई साहित्यिक क्रांति कर गुजरने की महत्वाकांक्षा उनमें थी। गाँव और शहर के निम्न मध्यवर्ग वर्ग के, अपने आसपास के परिवार और मुहल्ले-टोले के लोगों की आर्थिक तंगी, बेरोजगारी, बढ़ती हुई हृदयहीनता से मनुष्य और मनुष्य के बदलते सम्बन्धों पर उनकी दृष्टि थी। पर प्रेमचन्द के ही समय इस बात को काफ़ी नहीं माना गया : 'प्रसाद' ने एक दूसरे तरह का घैली-शिल्प और काव्यमय तरलता दी थी, महादेवी ने चीनी फेरी वाला जैसा रैताचित्र दिये थे।

स्पष्टतः प्रेमचन्दोत्तर कहानी दो राहों में बट गई। एक तो जेनेन्द्र-भजेय इलाचन्द्र जोशी वाली मनोविज्ञानपरक राह थी, दूसरी यशपाल-प्रमृन्नाल नागर रागेय राधव वाली सामाजिक यथार्थ परक भाषण रखन वाली राह थी। और जैसे विश्व में शीतयुद्ध की स्थिति में हुआ दोनो खेमो ने अपने-अपने आदर्श एवं ने पश्चिमी यूरोप-फ्रांस-अमेरिका में तो हमारे ने कम-बेकाम्नावाकिया आदि में देखने शुरू किये।

स्पष्ट था कि आरंभ तो पश्चिमी यूरोप या और न सोचियत और उसके उपग्रहों जैसा रहेगा। महायुद्धोपरान्त यह स्थिति और तीव्र हो गई। नये कहानी-लेखक सामने पाये जिन्होंने इन सौचा को तोड़ना चाहा। साहित्य में, चाहे कविता हो या कहानी, साक्षात्कार (इंस्टीमेटेशन) प्रतिक्रिया तक नहीं चल पाता। आनाक लाग जरूर बहुत दिनों तक उस प्रकार की 'प्रति-प्रति' प्रति बढती या सैद्धांतिक ईमानदारी' आदि नामों से लोक-लोक पीरने रहते हैं, या भूटे आदमों की सब मानकर डाँते फिरने या रहने हैं।

मैं नई कहानी और कहानी के बाद-दिवाद की उड़ो धूल, मवाजे में पसीने से तर पहलवान और पटेबाजों को देखता रहा भुके बहुत कम उसमें ऐसा लगा जो स्थायी महत्व का हो। एक बात जरूर घटित हो रही थी, पुरानी पीढ़ी के प्रसिद्ध कहानीकार, जैसे जेनेन्द्रकुमार, 'भजेय' यशपाल, भगवतीवरण वर्मा आदि थकते जा रहे थे—स्वातन्त्र्योत्तर इनकी लिखी कहानियों से, मेरे मन से, स्वतन्त्रतापूर्ववाली उनकी कहानियाँ ही थे छतर हैं। नये हस्ताक्षर उभर नहीं रहे थे। मैं अपनी पीढ़ी के यानी गोल बाधकर 'नई कहानी' का आन्दोलन शुरू होने से पहले तक कई प्रतिशत और तब प्रसिद्ध कहानीकार अब चुप हो गये थे 'हस' की फाईलें उठा लीजिये कहीं है अब वीरेश्वरसिंह, जगदीशनाथ नागर, रामचन्द्र तिवारी, मिश्रा आदि कहानी-लेखक थे बिकाएँ।

जो उस समय एक पीढ़ी लड़ी—उनमें से उपेन्द्रनाथ अक्षय विष्णु प्रभाकर, मन्मथनाथ गुप्त रागेय राधव [तो अब रहे हो नहीं] मोहनसिंह सैंगर, चन्द्र किरण सौनरेकमा, 'निष्ठा' आदि लिखते रहे—लिखते रहे—बहुत अधिक उनमें से कुछ लोगों ने लिखा। शीली बही रही। उनका यथार्थबोध भी प्रायः वहीं-का-वही रहा। युग-बहुत तेजी से बदलना चला गया।

यह सारी कहानी हमें सब ५६ तक पहुँचा देती है, जब कहानी पत्रिकाएँ बंदी, उनकी माग बढ़ी—कई नये लोगों ने उन्हें का नुस्खा उधार लिया कहानी और रिपोर्ताज का घोल (जैसे वृन्तचन्दर के यहाँ है, और ज्यादा प्रकार की पुट लेकर, राजा महमद अज्जाम के यहाँ) हिन्दी में बनाया। इनके प्रतिशत सेकम की अपार इतना प्रतिशत वर्ग विषयता, चटकीली भाषा, हो गई कहानी। भारतीय सिनेमा क्लिप-किल्मों का घटिया व्यावसायीकरण, बढती हुई साक्षरता के साथ-साथ

पाठक संख्या—आदि बातों ने हिन्दी कहानी में एक 'सस्तापन' चालू कर दिया। मैं नाम नहीं गिनाना चाहता—कई बड़े दावे करने वाले, सामाजिक अन्याय के विरुद्ध साहित्य को अस्व मानने वाले तथाकथित आदर्शवादियों ने अपनी सड़ी, डालडा में बनी मिठाई पर परस्पर प्रशंसा के चांदी के बर्क लगाये, और शुद्ध घी की मिठाई के साइनबोर्ड लगाकर बेचना शुरू किया। यह 'ध्यापार' ज्यादा ह दिन नहीं टिका। पाठक पहचान गये "ऊँची दुकान का फोका पकवान !"

इस सारी अराजकता में से कुछ नाम उभरकर सामने आये; कमलेश्वर, मार्कण्डेय, मोहन राकेश, राजेन्द्र यादव, अमरकान्त आदि। इन सभी लेखकों की दो-दो तीन-तीन कहानियाँ बहुत अच्छी हैं, स्थायी महत्व की हैं—हिन्दी कहानी के विकास में निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि वे हृद चरण हैं। पर फिर उन्हीं लेखकों ने चाहे व्यावसायिक दबाव में चाहे व्यर्थ के आत्म विश्वास में—अधिक लिखना शुरू किया। और फिर बहुत सी 'कहानी' और 'नई कहानी' के नाम पर ऐसा भी लिखा जो एकदम महत्वहीन था। कमलेश्वर जैसे एकाध अपवाद ही अपना पुराना नाम टिकाने में सार्थक हुए।

प्रादेशिकता, आंचलिकता की भी हवा आई : 'रेणु,' शैलेश मटियानी, यादवेंद्र शर्मा, चन्द्र मनहर चौहान (अब ये अपने को सचेतन कहते हैं, खैर), और भी कई—नामों से बहस नहीं है। यहां भी जो डर था—शैली-शिल्प के 'सांचे' बन जाने का, वह सार्थक ठहरा। बहुत थोड़ा आंचलिकता के आंदोलन में हिन्दी कहानी-साहित्य की स्थायी देन बन सका। केवल पहाड़ के गांव के या अपरिचित शब्द ज्यादा दे देने से क्या होता है ? कहानी शब्द चमत्कार मात्र नहीं है !

यहां पर मेरे मत से हिंदी की नई कहानी को उबार लेने में कुछ हद तक सफल हुई है लेखिकाएँ। उनके पास सूक्ष्म आधुनिकता-बोध है, भाव और विचार (बहाव और संयम) का संतुलन भी वे रखना चाहती हैं। इसलिए कम-अधिक प्रमाण में कृष्णा सोबती, भीरा महादेवन, मन्नू भण्डारी, रजनी पणिकर, शांति मेहरोत्रा उषा प्रियंवदा, सोमा वीरा (और भी कई नाम हैं, मैं सूचियों में विश्वास नहीं करता; जो सहज याद आ गया लिख दिया) आदि की कुछ कहानियाँ बहुत अच्छी हैं। किसी को चाहिए कि इनका एक निष्पक्ष, उत्तम संकलन प्रकाशित करे।

दूसरा आयाम जो अधिक सशक्त हुआ है—वह व्यंग कथाओं का। धर्मवीर भारती, श्रीकांत वर्मा, रघुवीर सहाय, लक्ष्मीकांत वर्मा, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, सत्येंद्र शर्मा, भीष्म साहनी, निर्मल वर्मा, रामकुमार, रमेश वक्षी, आदि अनेक लेखकों की कुछ कथाएँ बहुत अविस्मरणीय हैं। उनमें चुटीला व्यंग है। आज के युग का वह एक प्रधान अभिशाप या वरदान है। व्यंग दंभ-स्फोट करता है। पर वह लिखते—

जिन्ने यदि सेवक स्वयं दस का सूक्ष्म पापण करने लगे तो बहुत गड़बड़ हो जाती है, कुछ सेलको में—कई अन्य समाजशास्त्रीय कारणों से—यह बात पैदा हो गई। और फिर सामाज्यगविता के जुलूम का दृश्य साहित्य जगत में निम्न हो गया। बातें तो कर रहे हैं क्रांतिकारों क्या सेवका आदर्शों की—गोर्की और दास्ताय्स्की और एव्हनबुर्ग की—और काम कर रहे हैं बहुत ही सरल मानिकों सेठों या सरकारी नोकरशाही चौबटों में। दूसरे खेमे में ब्रैडमानी और तरह की दड़ी—बातें हो रही हैं ग्रामा की स्वतन्त्रता की, भ्रम्यात्म की, नियति की, प्रतिबद्धता और मूल्यों की, और नौकरी कर रहे हैं इन्कमटैक्स की चारों करने वालों को या काला बाजार वालों की या विदेशी दूतावासों के प्रचार केन्द्रों में। ऐसे 'काट्टे डिक्शन' सारी समीक्षा और सम्बन्धी-बोड़ी वक्तव्यवादी फलवैशजियों की हास्यास्पद बना देते हैं। और ऐसी अप्रामाणिकता मात्र दुर्भाग्य से सब प्रकार के, सब 'वादों' के हमारे कहानी सेलको में मौजूद है चाहे वे राजनीति में अपने को गांधीवादी, समाजवादी, साम्यवादी, साम्यवाद विरोधी स्वतन्त्र, हिंदुत्ववादी कुछ भी कहें हो। जनता अब ज्यादा होशियार और समझदार हो गई है वह देखती है कि आप सचमुच करने क्या हैं, कहने क्या हैं उससे उसे सरोकार नहीं।

दुनियाँ न हम सेवकों के लिए बकती है, न मालोवकों के लिए। यह दुनियाँ जाहिल के पदों लिखी, समाज के निम्नतम 'लोअर डेप्थ्स' की भी होती है, और पड़े लिखे पाठकों की भी। पाठकों की अभिरुचि अनुवाद पढ़ने से, देश के औद्योगीकरण और नागरिकरण के कारण, विदेशियों के अधिक सम्पर्क से माने के कारण निरन्तर बढ़ती रहती है। कोई साहित्यिक विषय इस घटना को ध्यान में लिए बिना जीवित नहीं रह सकती।

हिन्दी में क्या हुआ ? महाबुद्धोपरान्त, भारत विभाजनोपरान्त, स्वार्थभ्य प्राप्ति और शरणार्थियों के जाने के बाद क्या हिन्दी कहानी-सेलक उनकी तेजी के साथ उन घटनाओं के साथ चल सका ?

मेरा उत्तर है—नहीं।

हिन्दी जनपदों से माने वाले कथाकार पूर्णिया जिधे में से रहे, भरतपुर के नट-बायोगरो को पुकारते रहे, अपने गाँव की दूटती हुई दूबती हुई हालत को लखती भावों से रहने रहे। एक गन्द नामने भाषा—प्रादेशिकता। हिमालय की तरह से, बोरौकी और बारीबदर से, मिथिला के कदारा से, राजस्थान की रेती से, भालवे की भीम-बजर जातिधों से, मिथला को डलानो से सैकड़ों बरिज, रानी-पुरुष बूढ़े और बच्चे हिन्दी कहानी के मैदान में चौंटियों की तरह उतर आये, कहानी के साम्राज्य में एक प्रकार का नया जनतन्त्र फलफला उठा।

अब इनमें भी कई श्रेणियाँ और स्तर थे । कुछ कहानीकारों ने सचमुच गाँव का वह कच्चा जीवन भेला था, पहाड़ का वह पानी पचाया था, मैदानों की हवा खाई थी । कुछ थे जिन्होंने इसमें से कुछ भी भोगा नहीं था—सिर्फ दूर से देखा था । पर्यटक की भाँति, ट्रिस्ट की नाई । जैसे नेता लोग तीन साल में एक बार अपने निर्वाचन-क्षेत्र में 'हो आते हैं' 'जैसे कोई गर्मी की छुट्टियों में नैनीताल हो आये । तीसरे वे थे, जो बंबई के सिनेमा-क्षेत्र में ऐशोहसरत से बैठकर 'शहर और सपना' लिखते थे, अपना नकली दर्द नकली शब्दों में बाँट रहे थे, 'नीली रोशनी की बाँहों' के घेरे उन्हें छोड़ते कहां थे । मनुष्य के विविध रूप वे कहां देखते, कोई सागर, मनुष्य, मछलियों फंसाता । फिर भी आखिर स्कैण्डलपाइंट के पास बट्टानों पर फेन-फेन टकराते और जार-जार रोते धाड़े मारते समुद्र को देख-देखकर उन्हें अपनी 'अंधीगलीका आखिर मकान' याद आ ही जाता था । चौथे वे थे जिन्हें न गाँव से मतलब था न शहर से, यह 'आंचलिकता' या प्रादेशिकता उन्होंने उसी अर्धांज में ओढ़ ली थी, जिस अर्धांज में कासेज की लड़की कुटीर-उद्योग से लाया प्रिंट पहनती है या वनजारों के से आभूषण !

वस्तुतः प्रादेशिक कहानी के बीज पुरानी मार्क्सवादी-प्रगतिवादी कहानी में छिपे थे । 'हंस' की और 'विप्लव' की फाइलों में कई अच्छी कहानियाँ छिपी पड़ी हैं: मुझे 'हंस' के प्रगति-अंक में 'पढ़ोस' की 'क्या-से-क्या' याद आती है; रामबृक्ष बेनीपुरी, श्रीराम शर्मा और उग्र-चतुरसेन जैसे शैलीकार न होते तो फणीश्वरनाथ 'रेणु' कहां से आते ? पर अब इस सारी आंचलिकता की बहस में से आलोचकों ने रेशे निकालने शुरू किये कुछ शब्द सामने आये, या पद, जैसे—

भोगा हुआ सत्य

साहित्य का यथार्थ

सृजन की तटस्थता

फोटोग्राफिक रियालिज्म

समाजशास्त्रीय फूहड़पन

इत्यादि ।

एक दूसरा दल कहानीकारों का था, जो अपनी विषय वस्तु, गाँव से आती है या शहर से उसमें मिट्टी की सोधी वास कितने प्रतिशत है, इस सबसे वेखबर था । वह एक सिरे पर 'क्षण के दर्शन' से पीड़ित था, तो दूसरे सिरे पर तुलसीदास के नारद-मोह प्रकरण में खल्विदम् अबलायम् की भाँति सर्वत्र उसे कुंठा-ही-कुंठा नजर आती थी । सेक्स उसका खाल था, पीड़ा उसका पानी । इस वर्ग को 'अस्तित्व-

वाद' क दर्शन का भी छोड़ा बहुत सहारा मिल गया। यद्यपि कामू को छोड़, और कुछ प्रश्नों में सार्त्र को (यद्यपि उसे नाटककार अधिक माना जाता है) अधिकतर अस्तित्ववादी दशनशास्त्री, समाजवैज्ञानिक हैं—कथाकार कम नोबो-कीर्णार्द हाइडेगर-याम्पर्म मोरिसेन-मार्सेपाण्डू—सब फिलामफी से जूझते रहे। उनकी समस्याएँ ईसाई-धर्मशास्त्र, महापुद्गेत्तर नीतिशास्त्र और मार्क्सवाद के स्तालिनिकरण महा-क्रिसीसिफ की छाया थी। वरण को स्वतन्त्रता आदि उनके प्रमुख प्रश्न थे।

क्या भारतीय कहानी लेखक के आगे ऐसी ही समस्या है? कुमारिल और नागाजुत, दिङ्ना। और मुकुन्द ने डेढ़-दो हजार वर्ष पूर्व इन समस्याओं को तार-तार सोचा था। हमारा कथा लेखक पहले अपनी जड़ें ही नहीं जानता था, प्रश्नों में उन्हें टटोल रहा था कि सहसा वह अन्तरिक्ष-यान का तेज सैराक बन गया। कृष्ण बन्धेव वेद, उषा त्रिपुष्पदा, निर्मल वर्मा आदि ने निरक्षी वातावरणों पर लिखना शुरू किया - अन्वय' 'विपयगा' से—यानी सन् ३६ से यह कर रहे थे।

राष्ट्रीय हाने में पहले हमारा कहानी-लेखक अन्तराष्ट्रीय बनने लगा। प्रतिक्रिया हुई लोग ऐतिहासिक कहानियाँ लिखने लगे। बल्कि आनन्द जैन और मनहर चौहान क्या सचेतन बन, यह स्पष्ट है। उनकी रचि इतिहास में पहले से थी। महीपाल सिंह ने सिख इतिहास पर लिखा है। और अन्य कई सचेतन जैसे टटोलन लगे। यह हिन्दी जनपदा में व्यापक प्रभाव पर होने वाले पुनरुज्जीवनवाद, संस्कृता-इजेशन' का ही एक प्रतिफलन था। आश्चर्य नहीं कि जो पहले शीत बाध कर परस्पर-प्रशंसा में लगे थे, उन्होंने ही इन नौजवानों का 'सच'-बद्ध करार दिया।

इस सारे चक्र में मन्ची कहानी कहीं जैस लो गई। अभी भी साधारण पाठक शरत्चन्द्र पढता है। स्टेशनों के रेल्वे स्टानों पर प्यारे लाल 'आबाय', गोविन्दसिंह आदि की जामूसी और सनमनीवेज इतिया विकती हैं। रसीली राम कहानियों के रिसामे रसमाते हैं। प्रवास की ऊब और थकान मिटाने यात्री 'नीद न आवे सारी रात' हाथ में लेकर ऊँघते हैं। 'छवि' पत्रिका में लिखा है कि युनेस्को के एक सर्वेक्षण के अनुसार हिन्दी में सर्वाधिक बिक्री होती है शुरुदत्त के उपन्यासों की। नीरज की 'लोकप्रिय' कविता के ही स्तर पर यह सब 'फिजेशन' है। आखिर भारती के 'मुनाहो के देवता' के ग्यारह सस्करण हुए हैं।

दिल्ली के एक पञ्जाबी प्रकाशक की सूची में सर्वाधिक बिकने वाले पहले पाच कहानीकारों में हैं अमृता प्रीतम, कृष्णचन्दर, चतुरमेन शास्त्री आदि। यह सक्षेप में 'विस्मे ऊपर क्रिस्ता' है।

प्रगतिशील दौर के लिए नागार्जुन, भैरव प्रसाद गुप्त, चन्द्रकिरण सौनरेक्सा अमृतराय, मन्मथनाथ गुप्त—अब क्या उतने ही लोकप्रिय हैं ? क्या इनकी कहानियों के लिए लोग उतने ही लालायित हैं । और बाद में आये हुए 'बंद अन्धेरे कमरों' में 'इंच इंच मुस्कान बाँटने वाले, एक शहर की सत्तावन गलियाँ भाँकते रहते हैं । इनकी प्रशंसाएँ खूब पढ़ी—पर इनकी पुस्तकों के संस्करण कितने हुए ?

उससे तो अच्छे हैं स्पष्टतः वे लोग जो लोकप्रियता के पीछे हैं ही नहीं : कविता की तरह कहानी को भी एक 'प्रयोग' मानते हैं । किसी का दरवाजा बंद है, कोई झाड़ी के सामने भटका-ठिठका है, किसी की कुहनियाँ मेज पर टिकी-की टिकी हो रह गई हैं । क्या पाठक और कहानी लेखक के बीच 'और खाई बढ़ती ही गई' का सवाल है ? क्या पाठक की या लेखक की नियति में कोई 'वापसी' नहीं है ? क्या रोमांटिक भावधारा का भूत इन 'नई' कहानी लेखकों की गर्दन पर सवार नहीं है ? वे चेखोव बनने की कोशिश में जैक लण्डन या जान ओ हारा बन कर रह जाते हैं ।

आज के कहानीकार के सामने दो रास्ते हैं : या तो वह अपने को खुश करे या दुनियाँ को ही । दोनों को खुश करने जो गये, वे 'माया मिली न राम' वाली स्थिति में त्रिशंकुवत् हैं ।

नये युग बोध के साथ साथ यथार्थ को देखने की हमारी दृष्टि भी बदलेगी ही । नवीनतम या भविष्य की कहानी वैज्ञानिक होगी । उसका रूप बहुत कुछ लोक-कथा की तरह होगा । इन दोनों में सामंजस्य जो कलाकार पैदा कर सकेगा—वही हिन्दी का भावी प्रेमचंद होगा । अभी तो मैदान सूना है, छोटे छोटे विरवे हैं, कुछ के 'चीकने पात' हैं पर वरगद अब कोई नजर नहीं आता । मरुस्थल ही मरुस्थल है ! मुझे निराशावादी न माना जाय—मुझे अभी तो हिन्दी के इतने सारे पत्रासों 'उडुगरा' कहानी लेखकों में एक भी नक्षत्र नहीं जँचता । ऐसी इच्छा नहीं होती कि 'अमुक' की कहानी न पढ़ूँ तो कुछ खो गया या कुछ बड़ी 'गैप' रह गई । अब तो आग्रहपूर्वक कोई कहता है तभी मैं पढ़ता हूँ—और जितना पढ़ता हूँ, उतनी ही मेरी निराशा बढ़ती जाती है । हमारे क्या लेखकों का अनुभव—विश्व कितना संकुचित होता जा रहा है ! आश्चर्य होता है !!

हिन्दी कहानी की सम्भावनाएँ अनन्त हैं । पर उसके लिए उसे आज वह जिस रिरियाहट भरी कहेहू की लीक ('रट') में पड़ी है, उसे तोड़ना होगा । हिन्दी कहानी तभी आगे बढ़ेगी, जब :

१. कहानी लेखक जीवन के विविध स्तरों से और पेशों में से आगे आयेंगे ।

२. जब कहानी—लेखक का व्यावसायिक दृष्टिकोण उस पर हावी नहीं होगा

३ जब कहानी-लेखक केवल अंग्रेजी की कहानियाँ नहीं पढ़ेगा और दूसरी भारतीय भाषाएँ भी पढ़ेगा। उनके अनुवाद पढ़ेगा। विश्व की दूसरी भाषाओं से उसका सम्पर्क बढ़ेगा।

४ जब कहानी-लेखक यह जान लेगा कि वह जितने शब्द जाया कर रहा है, उनसे कितने कम शब्दों में वह उससे अधिक प्रभाव पैदा कर सकता है।

५ जब वह रोमांस के भ्रम से अपना पिण्ड छुड़ा पायेगा।

६ जब वह आलोचका की ओर लालच नरो, दृष्टि से नहीं तानेगा, न अपनी आत्मश्लाघा के ढँढोरची पन में ही समय नष्ट करेगा।

७ जब कहानी-लेखकों में पत्र-पत्रिकाओं में छपने और उसके द्वारा लाखों लाख जनता तक पहुँचने की लालसा इस 'विकृति' तक नहीं पहुँचिगी कि अगर कोई दशक के बीस कहानी कार चुने, और हम इक़ोसवें रह गये तो उसके कारण, या कोई 'आईने के सामने' नहीं बुलाता इसके कारण एकदम हताश प्रेमी की तरह आत्महत्या करने की या फिर सपादक को मारने दौड़ने की इच्छा उसमें नहीं जायेगी।

८ जब कहानी लेखक अपने ऊपर निर्भर रहेगा, आलोचक-मुखारोशी नहीं होगा न उस पर तुलुकमिजाज की तरह 'क्षणै रुष्ट क्षणै मुष्ट' होगा।

९ जब कहानी लेखक जहाँ लिख रहा है उस धरती, उस मिट्टी, उस परिवेश और उस वातावरण को सही तरह से समझेगा और जियेगा

१०. जब वह अपने प्रति, अपने शिल्प और अपनी 'साहित्यसाधना' के प्रति सजग और सच्चा होगा।



नयी कहानी और एक शुरुआत

डॉ० नामवर सिंह

कहानी क्या सचमुच ही, जैसा कि उस आयरिश लेखक ने लिखा है, गुरिल्ला-लड़ाई है, जो सरहदों पर लड़ी जाती है ? हिन्दी में कहानी की इतनी चर्चा, जब कि दूसरे देशों में इस विषय पर एकदम सन्नाटा—आखिर इस घटना की क्या व्याख्या है ? और क्या हिन्दी में भी कहानी का सच्चा संघर्ष इस शाब्दिक संग्राम की बाहरी सीमाओं पर नहीं चल रहा है ? एक समय रूस के ऐसे ही सरहद पर चेखोव की कहानियों को लड़ना पड़ा था, और फिर उसके बाद अमेरिकी सरहद पर हेमिंग्वे और उसकी पीढ़ी को । बहरहाल, हिन्दी में उत्तर-शती का पहला दशक निश्चय ही एक नये कहानी-उत्थान के लिए याद किया जायेगा । कुछ तो इस बात के लिए, कि देखते-देखते एक दर्शक के अन्दर दर्जनों व्यावसायिक साहित्यिक पत्रिकाएँ निकल गईं, और उनके साथ नये कहानीकारों की एक पूरी फौज खड़ी हो गई; और कुछ इस बात के लिए भी, कि हिन्दी में कहानी-सर्जना की एक नयी संभावना दिखाई पड़ी । शोरगुल के बीच यह सर्जनात्मक संभावना कहीं दब न जाय, इसलिए इतिहास के पूरे परिदृश्य में वस्तुस्थिति को स्पष्ट करना आवश्यक हो उठा है ।

आजादी के साथ भारत में वह शिक्षित मध्यवर्ग स्थापित, विकसित और संवर्धित हुआ, जो साहित्य के इतिहास में कहानी का जन्मदाता है । शुरु के तीन-चार वर्षों की संक्रमणकालीन अराजकता की स्थिति जैसे ही समाप्त हुई, और संविधान-निर्माण के द्वारा देश में जनतंत्र कायम हो गया, साहित्य-सृष्टि के लिए एक नया वातावरण मिला । राष्ट्रभाषा हिन्दी ने राजकीय स्वीकृति प्राप्त करके भारतीय साहित्य में एक नई ऐतिहासिक भूमिका शुरू की । और लोकप्रिय साहित्य-रूप कहानी को स्वभावतः सबसे अनुकूल वातावरण मिला । यह आकस्मिक नहीं है, कि जो 'कहानी' पत्रिका सन् १९३८ में निकलकर कुछ दिनों बाद ही लड़ाई के कारण बंद हो गई, उसे फिर निकालने का हौसला सरस्वती प्रेस को १९५४ में हुआ । सरस्वती प्रेस की 'कहानी' हिन्दी में इस दशक की कहानी की पहली साहित्यिक पत्रिका ही नहीं, बल्कि एक तरह से इस पूरे कहानी-दशक की शुरुआत है । कहानियाँ 'हंस', 'प्रतीक', 'कल्पना' आदि पत्रिकाओं में भी छपती थी, और छपने लगी थी निश्चय ही काफी पहले से किन्तु 'कल्पना' को छोड़कर शेष १९५४ आते-आते बंद हो गई । इसके अतिरिक्त त्रिलकुल

कहानिया की ही पत्रिका निकालने की कुछ और ही बात है।

तब तक साहित्य में कहानी का स्थान प्रायः वही था, जो इन साहित्यिक पत्रिकाओं में कहानी को दिया जाता था। नई प्रतिभाएँ मुख्य रूप में अन्य विधाओं की ओर उन्मुख थीं। इसलिए जब कहानी पत्रिका निकाली, तो आभास हुआ कि कहानी के क्षेत्र में भी कुछ नई प्रतिभाएँ आने लगी हैं, और साम्यद इंगोलिए पूरी एक पत्रिका की आवश्यकता महसूस हो रही है। यहसूस तो इस बात की सम्भवतः ओर लोग भी करते रहे होंगे, किन्तु उस समय इसका पहली बार वाणी दी अप्रैल ५४ की 'कल्पना' में 'साहित्य धारा' के अन्तर्गत 'वक्त्रपर' नाम से लिखने वाले एक नये लेखक ने। वक्तव्य इस रूप में आया, कि एक लम्बे समय के बाद छोटी कहानियाँ फिर से अपनी ओर पाठकों का ध्यान आकृष्ट करने लगी हैं। प्रेमचन्द के बाद जैनेन्द्र, अज्ञेय और यशपाल को छोड़कर सहसा पाठक हिन्दी कहानियाँ में किसी भी ऐसे स्थान पर रुकने को बाध्य नहीं हुआ, जहाँ थाम कर एक पीढ़ी ऐसी मिली हो, जिसने छोटी कहानियों की वस्तु और शैली समुद्र की हो। इतर लेखकों की एक ऐसी शक्ति उठ खड़ी हुई है, जो अपनी जगह गृहि और सामाजिक संस्कार की विभिन्नता के साथ, पाठकों में अपने ढंग से पहुँच रही है। यह कथन वस्तुस्थिति के कितना निकट था, इसकी पुष्टि हुई आगे चलकर 'कहानी' के सवालक संपादक श्रीपतराय के इन शब्दों से, कि 'मुझे उत्तर हिन्दी कहानी में जो गतिरोध उत्पन्न हो गया था, वह अब जैसे दूर चला है, और स्वस्थ प्रवृत्तियाँ बलशाली हो चली हैं।'

इस प्रकार कहानी में एक नई पीढ़ी केवल आई ही नहीं, बल्कि एक गतिरोध के बाद आई—गतिरोध को तोड़कर। गतिरोध इस प्रकार था, कि 'जैनेन्द्रबुमार, यशपाल अज्ञेय, सगवती चरण वर्मा, उनेन्द्रनाथ भट्ट आदि युद्धपूर्व की बड़ी प्रतिभाएँ आती जाती थी, और १९४५ तक पहुँचते-पहुँचते इनकी रचना-शक्ति को किसी ने प्रसन्न किया। कुछ लोग कभी-कभी अच्छी-न-खुरी कहानियाँ लिखने रहे, पर कुछ किन्तुल ही सोल हा गए।'

यशपाल और अज्ञेय की संभवतः अपवाद कहा जा सकता है। नये कहानीकारों ने, निस्सन्देह, इनसे प्रेरणाएँ ली हैं। किन्तु क्या इनके परवर्ती कहानी कृतित्व में सचमुच ही कोई रचनात्मक संभावना दिखती है? अज्ञेय ने निश्चय ही युद्ध के मोर्चे से लौटकर साहित्यिक सक्रियता का परिचय दिया। 'प्रतीक' के संपादन के साथ उन्होंने कविता और उपन्यास की तरह कहानी-रचना की दिशा में भी उन्माह से कदम बढ़ाया, और वह भी युद्धोत्तर-कालीन विविध सामाजिक अनुभवों का आभास देते हुए। किन्तु क्या 'शरणापी' और 'जयदीप' की कहानियाँ स्वयं लेखक

के पूर्ववर्ती प्रयासों का परिमार्जन-मात्र नहीं है ? आकस्मिक नहीं है, कि कुछ दिनों बाद 'कलाकार की मुक्ति' कहानी के साथ उन्होंने कहानी से एकदम 'मुक्ति' ले ली। जब 'वस्तु-सत्य' हेय प्रतीत होने लगा, और 'काव्य-सत्य' अथवा 'प्रतीक-सत्य' श्रेय, तो कहानी की वास्तविक भूमि का छूटना निश्चित था। विचित्र-संयोग है, कि इस युग में आकर यशपाल और अज्ञेय दोनों ही पुराण-गाथा की ओर मुड़ गए। एकदम दो भिन्न राहों के राही इस मामले में एक मंजिल की ओर चल पड़े—'प्रतीक-सत्य' की खोज में।

स्पष्ट है, कि ये कैसेक नये संदर्भ से ठीक-ठीक नहीं जुड़ पाए। और यह तथ्य है, कि स्वाधीनता के बाद हमारा साहित्य सर्वथा एक नये संदर्भ में छा पड़ा। इस संदर्भ से जुड़े बिना लेखन तो संभव है लेकिन साहित्य-सृजन नहीं। नये भावबोध पर प्रकाश डालते हुए अज्ञेय ने स्वयं स्वीकार किया है, 'केवल सन्दर्भ नया होता है, और वही नया अर्थ दे देता है। जो नये सन्दर्भ को पहचानने को तैयार है, वह अपने-आप नया हो जाता है। और उसमें से नया अर्थ बोलने लगता है।' और इस दृष्टि से कहना न होगा, कि अज्ञेय की तत्कालीन कहानियों में संदर्भ के अनुरूप नया अर्थ बोलता सुना न गया। दर-प्रसल इस पीढ़ी को अपने पुराने पड़ जाने का ठीक-ठीक एहसास तभी हुआ, जब एक नई पीढ़ी का नया कृतित्व सामने आया।

इस एहसास का स्पष्ट पता चलता है पहली बार श्रीपत राय के इस कथन से, जब वे 'कहानी : नववर्षिक—१९५६' में कहते हैं, कि 'बीच-बीच में मुझे संदेह होने लगता है कि कहीं मैं समय की गति से पीछे तो नहीं हूँ, और इसी कारण मुझे हिन्दी कहानी में वह उन्नति नहीं परिलक्षित हो रही है, जिसकी आशा करनी चाहिए। यह स्वीकार करने में मुझे आपत्ति नहीं, कि कहानी का स्वरूप बदल रहा है, और मैं शायद अपने पुराने संस्कारों के कारण कहानी से वह मांग कर रहा हूँ, जो आज उसका लक्ष्य ही नहीं है।

इस संदर्भ में आनायास ही अंग्रेजी के प्रतिष्ठित कथाकार ई० एम० फोर्स्टर का वह कथन याद आ जाता है: 'मैं सोचता हूँ, कि जिन कारणों से मैंने उपन्यास लिखना बंद कर दिया, उनमें से एक कारण यह है, कि संसार का सामाजिक रूप इतना अधिक बदल गया। मैं पुराने ढंग की, परिवारों वाली दुनियाँ के बारे में लिखने का आदी था, जो अपेक्षाकृत शान्त थी। वह सब चला गया। और यद्यपि मैं नई दुनियाँ के बारे में सोच सकता हूँ, फिर भी उसे कथाकृति में नहीं रख सकता।'

इस प्रकार की आत्म-स्वीकृतियाँ नये-पुराने के लंबे-संघर्ष के बाद ही सामने आती हैं; और कहना न होगा कि हिन्दी-कहानी में वह समय इस संघर्ष की शुरुआत का था।

उस समय हिन्दी में कहानीकारों की इस नई पीढ़ी को एक और तरह की कहानियों से मोर्चा देना पड़ा, जिनमें उर्दू कहानीकार किशानचन्दर की विद्वत्ति कहा जा सकता है। 'हंस', 'नया साहित्य' और 'नया पथ' के तत्कालीन प्रकाशक इन कहानियों से भरे मिलेंगे। नुस्खे के मुताबिक ये 'काल्पनिक रोमांटिसिज्म' की कहानियाँ कहानी थी, वहीं 'क्रांतिकारी रोमांटिसिज्म', जिसकी स्थापना प्रबु आकर हमारी के मार्क्सवादी घातक जार्ज लूकाच की पुस्तक 'समकालीन यथार्थवाद का प्रश्न' से प्रकट हुई। नई पीढ़ी के बहुत से कहानीकारों का जन्म इसी दौर में हुआ है, और कुछ ने स्वयं भी इस रंग की कहानियाँ लिखी थी। इसलिए इस कहानी-शैली की वृद्धिमानता का एहसास भी भवने ज्यादा इन्हीं कथाकारों को हुआ। आजादी के साथ देश का सदम बदलने ही इन कहानियों की प्रभावशालिता उभर गई। इस मोहर्मग का पना तत्कालीन पत्रिकाओं में व्यक्त नये लेखकों की प्रतिक्रियाओं में बन सकता है।

उदाहरण के लिए, अमृतराय की 'लाल घरती' पर मई-जून '५२ के 'प्रतीक' में सत्येन्द्र सारत की समीक्षा का यह प्रश्न, 'शैली में कताई का गुण—जिसके दृष्ट-वृत्त मास्टर हैं, और जो कि उनकी समस्त रचनाओं का एकमात्र सौन्दर्य या आकर्षण है—अमृतराय के इन गद्यांशों में भी मिलता है। यानी उनकी पर कथाम लगा दी, और तकली बला दी। जब सूना बहुत लम्बा हो गया, तो उसे भटके से तोड़ लिया, और तकली पर लपेट दिया। मोजिए, कहानी तैयार हो गई।' सर्व-विदित है, कि उस समय ऐसी कताई करने वाले अनेक अमृतराय थे। और कुछ दिनों तक कहानी के नाम पर ऐसे ही गद्यांशों का प्रचार था।

शैली के प्रतिष्ठित विषय-वस्तु में भी कुछ दिना के लिए हिन्दी कहानी किशानचन्दर शैली की उर्दू कहानियों से आक्रान्त थी। स्वयं 'कहानी' पत्रिका के प्रारम्भिक प्रकाशकों में भी ऐसी कहानियों के अनुवाद भरे रहने थे। हाजरा भगवत की इसी तरह की एक कहानी 'कोठी और कोठरी' को लेकर अक्टूबर '५७ की कल्पना' में एक टिप्पणी निकली, साहित्य धारा के अन्तर्गत, जिसमें कहा गया है, कि किसी प्रकार एक गरीब की बीबी, धनी सेठ और साराव जैसे चंद नुस्खे के द्वारा तयारकृत 'प्रगति-शील' कहानी तैयार की जाती है और गरीबी के वास्तविक चित्रण की जगह गरीबी का भ्रमक उड़ाया जाता है। इसलिए 'आज नये कहानी पाठक एक जीवन के प्रत्यक्ष दर्शक के लिए वह एक नकली और बेमानी चीज़ लगने लगती है।'।

इन दो तात्कालिक प्रतिक्रियाओं से स्पष्ट है, कि हिन्दी कहानी की नई पीढ़ी किस प्रकार पुरानी कथा-रूढ़ियों और नुस्खों से गर्वणा मुक्त होकर वास्तविक जीवन में पुनः उठने के लिए आबुल थी। वैसे 'जीवन' और 'यथार्थ' की बात कौन नहीं

जानना ! पुराने लेखक भी 'जीवन' और 'यथार्थ' के नाम पर ही यह सब करते रहे । किन्तु कौन नहीं जानता, कि जीवन और यथार्थ को पकड़ने के लिए एक युग में जो सूत्र ढूँढ़ा जाता है, वह थोड़े ही दिनों में एक जड़ और मुर्दा फार्मूला साबित होता है, और जीवन में गहरे जाने के लिए बेकार ही नहीं, बाधक हो जाता है । इसीलिए जब कोई नई पीढ़ी नये सिरे से 'जीवन' और 'यथार्थ' की पुकार मचाने लगे, तो समझना चाहिए कि इन त्रि-परिवर्तित गोल-मोल शब्दों के जरिये किसी नये सूत्र की तलाश की जा रही है । इतिहास के नियम से इसी तरह एक युग का सत्य दूसरे युग के लिए झूठ हो जाता है, और झूठ के द्वारा सिर्फ लोका पीटी जा सकती है । साहित्य-सर्जन के लिए तो पहले उस झूठ को 'झूठ' साबित करना पड़ेगा । इस समय नये लेखक बार-बार जो सत्य का आग्रह कर रहे थे, उसका यही अर्थ था ।

इसी सत्य के आधार पर नये कहानीकारों ने प्रतिष्ठित कहानीकारों से सर्जनात्मक होड़ ली, और इस होड़ का साफ आईना है तत्कालीन 'कहानी' पत्रिका कहानी के अंदर जिस गति में नई पीढ़ी पुरानी पीढ़ी की जगह खेती चली गई वह शुरू के दो वर्षों में ही स्पष्ट हो जाता है । पहले नव-वर्षांक में जहां अस्सी प्रतिशत कहानियाँ पुराने कहानीकारों की हैं, वहाँ दूसरे नववर्षांक में अनुपात एकदम उलट जाता है—अस्सी प्रतिशत हो जाते हैं नये कहानीकार । और यह नई पीढ़ी पर अतिरिक्त कृपा या प्रोत्साहन-मात्र नहीं है । विशेषांक में नई पीढ़ी का कृतित्व स्पष्टतः श्रेष्ठतर है । इस दृष्टि से 'कहानी: नववर्षांक—१९५६' का ऐतिहासिक महत्व है, और इसका अधिकांश श्रेय कृती संपादक भैरव प्रसाद गुप्त को है । हिन्दी जगत् में इस विशेषांक की जितनी व्यापक चर्चा हुई, और जैसा सहर्ष स्वागत हुआ, उससे कहानी के नव जागरण की नींव पड़ गई । निःसन्देह इस विशेषांक की नई कहानियाँ परंपरागत कहानी के दायरे से सर्वथा मुक्त नहीं हैं, किन्तु इनसे एक नये समारंभ का आत्मसजग आभास अवश्य मिलता है । इतना ही नहीं हुआ, कि नये ढंग की कहानियाँ लिखी गईं, नये कहानीकारों को इसका भी एहसास था, कि वे नया लिख रहे हैं । महत्वपूर्ण है यह आत्म-सजगता ।

'कहानी : नववर्षांक—१९५६' इसलिए भी उल्लेखनीय है, कि इसी में पहली बार स्पष्टतः प्रश्न के रूप में 'नई कहानी' की बात उठाई गई ।

संभवतः इस कहानी-विशेषांक की रचनात्मक संभावना का ही प्रभाव था, कि अगले वर्ष महाराष्ट्र-राष्ट्रभाषा-सभा, पूना ने, 'कहानियाँ—१९५५' नाम से एक कहानी संकलन ही प्रकाशित कर दिया । यह एक घटना है हिन्दी कहानी के इतिहास में । इसे एक तरह से हिन्दी कहानी के नव जागरण का दस्तावेज भी कह सकते हैं । 'निकप', 'ज्ञानोदय' जैसे कुछ अन्य पत्रों से थोड़ी-सी कहानियाँ लेने के बावजूद यह

सकल लयभंग ग्रन्था प्रमाण कहानिया के लिए 'कहानी' के उक्त नववर्षा क का श्रेणी है। कहानिया की सूची पर एक नजर डालने से ही पता चल जाता है, कि वर्ष कितना सर्जनशील था। 'गदन', 'रमप्रिया', 'गुनकी वनो', 'मवानी', 'हसा जाई प्रवेना', 'डिप्टो कनकशरी', 'वीफ की दावत', 'बादलो के घेर', 'सेत्र', एक कमजोर लडकी की कहानी' जैसी दस महत्वपूर्ण कहानियाँ यदि भिन्न एक वर्ष में लिखी जायें, तो उस युग की सर्जनात्मकता के प्रति उत्साह का अनुभव क्यों न हो।

यह वही समय है, जब हिन्दी में 'निकय' 'संवेत', 'हस-अर्धवापिक' जैसे बड़े बड़े साहित्य सकलन निकाले गए, जिनमें नवशेखन की सभी विधाएँ दृष्टि, वस्तु और शिल्प भन विविधताओं सहित एक साथ प्रकाश में आई। नयी पीढ़ी की कहानियाँ यहाँ नयी कविता के साथ साथ छपी। ध्यान देने की बात है, कि उस समय नई पीढ़ी के बीच 'नयी कविता' बनाम 'नई कहानी' जैसा कोई विवाद न था। 'हस-अर्धवापिक' सकलन में जहाँ मोहन रावेश, मार्कण्डेय, शेखर जोशी, हरीशकर परसाई की कहानियाँ छपी, वही निर्मल वर्मा की कहानी 'परिदे' और मुक्तिदास, वेदारनाथ सिंह, श्रीकांत वर्मा आदि की नयी कविता भी साथ-साथ पढ़ने को मिली। इसी प्रकार 'संवेत' में अमरकान्त, राजेन्द्र यादव माहून रावेश की कहानियों के साथ रघुवीर सहाय की 'खेल' कहानी भी प्रकाशित हुई। यही बात 'निकय' में प्रकाशित कहानियों के बारे में भी कही जा सकती है। सभी जानते हैं, कि 'निकय' के संपादक नयी कविता के पक्षधर रहे हैं, फिर भी उसमें मोहन रावेश, शेखर जोशी, कमलेश्वर, राजेन्द्र यादव रेणु, आदि ने सहर्ष अपनी कहानियाँ दी, जहाँ उनकी दगल में रघुवीर सहाय, मनोहर श्याम जोशी, राजेन्द्र किशोर जैसे लेखकों की भी कहानियाँ पढ़ने को मिली, यानी ऐसे लेखकों की कहानियाँ जिनका सम्बन्ध मूलतः 'नयी कविता' से था, और आज जिन्हें 'नई कहानी' के पक्षधर नये कहानीकार तो क्या कहानीकार मात्र मानने के लिए भी तैयार नहीं। यह वही समय है, जब विरपरिचित प्रगतिशील लेखकों की ओर से इलाहाबाद में साहित्यकार सम्मेलन (१९५७) हुआ, जिसमें एक मंच पर सभी विचार-धाराओं और विद्याभा के सैलक पूरे सद्भाव के साथ विचार विनिमय के लिए अत्यधिक सख्या में एकत्र हुए। ऐसा लगा, कि हिन्दी का पूरा नवशेखन पारम्परिक भिन्नता को पहचानते हुए भी एक नये स्तर पर पुनर्गठित होने की स्थिति में पहुँच गया है।

नवशेखन के इस व्यापक परिवेश की देखने हुए, नयी कविता के वजन पर कहानी में भी नई कहानी का प्रश्न उत्पन्न सर्वथा सगत था, और इस पर किसी के चौकने लायक कोई बात न थी। क्योंकि किसी भी साहित्य के लिए यह स्पष्टणीय स्थिति नहीं हो सकती, कि कविता तो एक भावबोध पर चले और कहानी उपन्यास आदि गद्यकृतियाँ किसी अन्य भावबोध के समेत। यदि समूचा नवशेखन एक ही ऐतिहासिक

सन्दर्भ के प्रति प्रतिश्रुत है, तो जीवन-दृष्टियों के भेद और वैयक्तिक विशिष्टताओं के वावजूद समूचे नवशेखन के मूल में एक सी बुनियादी संवेदनाओं का होना ऐतिहासिक आवश्यकता है। और फिर प्रश्न संवेदना का ही नहीं बल्कि एक सी सर्जनात्मक भाषा का है, जिसके माध्यम से, चाहे गद्य में हो, चाहे पद्य में, नवशेखन की रचना संभव होती है। इसलिए जहाँ गद्य समर्थ होता है, वहाँ कविता गद्य से भाषा-शक्ति ग्रहण करती है, और जहाँ कविता में भाषा का निखार पहले हो जाता है, वहाँ गद्य कविता के प्रयोगों से अपनी भाषा को तराशता है। हिन्दी साहित्य की उस असंगति से प्रायः सभी परिचित हैं, जब गद्य तो खड़ी बोली में लिखा जा रहा था, लेकिन कविता ब्रज-भाषा में हो रही थी। किन्तु उस खाई के पट जाने के बाद एक ऐसी भी स्थिति आई, जब कविता की भाषा गद्य से अधिक संवेदनशील हो गई। अब उत्तरशती के कथाकार इसे स्वीकार करने में शायद अपमान का अनुभव करेंगे। जो हो' १९५६-५७ का समय इस दृष्टि से अत्यन्त महत्वपूर्ण है कि बहुत दिनों तक अलग-अलग रहने के बाद हिन्दी कहानी समूचे नवशेखन से सम्पृक्त होने की स्थिति में आ सकी। इसी सम्पृक्ति के चलते, कहते हैं, मराठी में नयी कविता के समानान्तर ही नई कहानी का विकास हो गया, और इस प्रकार नई कहानी मराठी में हिन्दी से पहले आ गई। इसके विपरीत हिन्दी में नई कहानी का विकास कुछ देर के लिए विलंबित हो गया, तो स्पष्ट ही समूचे नवशेखन से कटे रहने के कारण।

कहना न होगा, कि संदर्भ से अलग होने का मतलब ही है कि पिछड़ जाना। और पिछड़ेपन की स्थिति को बनाए रखने की बात वही कर सकता है, जिसे पिछड़ेपन में ही विशेष सुविधाएँ मिलने की आशा हो, क्योंकि सह-भाव में उनकी विशेष सुविधाओं के कट जाने का खतरा हो सकता है। क्या नवशेखन से कहानी को अलग रखने का नारा भी यह उद्देश्य ध्वनित नहीं करता? साहित्य के क्षेत्र में भी क्या यह एक अलग नागालैंड या द्रविड़स्तान जैसी माँग नहीं है? बहरहाल साहित्य में १९५६-५७ के आस-पास ऐसी माँग नहीं उठी थी। बल्कि स्थिति इसके एकदम उल्टी थी, और इतिहास साक्षी है, कि इससे सबसे अधिक लाभ कहानीकारों की इस नई पीढ़ी को हुआ। स्वयं कहानी के अन्तर्गत जो परिवर्तन आया, सो तो आया ही, कहानी हिन्दी जगत के आकर्षण का केन्द्र हो गई। वस्तुतः केन्द्र में स्वयं कहानी जा नहीं पहुँची बल्कि जहाँ वह थी, वह कोना ही सहसा रंगमंच का केन्द्र बन गया, और इस तरह केन्द्र-स्थित कविता देखते-देखने एक किनारे जा पड़ी। वहुतों को आश्चर्य हुआ, कि एक गौण साहित्य-विधा इतनी प्रमुख कैसे हो उठी?

'नई कहानी' की आवाज़, वस्तुतः, एक रचनात्मक संभावना को देखकर उठी थी, जो आज भी नई पीढ़ी के कहानीकारों की पहली कृतियों में साफ झलकती है। ये

इतिहास आज भी ताजा मानूम होती हैं, क्योंकि मूल में सर्जनात्मक प्रयास है। एक लम्बे अवकाश के बाद हिन्दी कहानी में जीने जागते आदमी दिखाई पड़े तो लगा कि कहानी में एक रचनात्मक खोज की शुरुआत हो गई। वैसे, साफ-सुपरी कहानियाँ उस समय भी कम नहीं थी, लेकिन सावलिखित रेखाचित्र की जीवितता के सामने वे निष्प्राण प्रतीत हुईं। उल्लेखनीय है, कि उसी 'प्रतीक' में राजेन्द्र यादव की कहानी 'खेल-खिलौने भी छपी, और शिवप्रसाद सिंह की दादी माँ, भी। दादी माँ, की तुलना में खेल बिजने में कहीं ज्यादा कारीगरी और पक्कीकारी है, लेकिन खुली दाद मिली सीधी सहज दादी माँ की। दूसरी ओर माहन रावेंश एक घरसे है साफ-सुपरी' कहानियाँ लिखते आ रहे थे, लेकिन पहला कहानी संग्रह 'पान-फूल' है मार्कण्डेय का, जिसकी ओर हिन्दी जगत की सहमा दृष्टि गई। यों 'पान-फूल' की तुलना में 'नये बादल' की कहानियाँ कहीं ज्यादा साफ-सुपरी और चमत्कारपूर्ण हैं। निश्चय ही इस आकर्षण के मूल में बहुचर्चित सावलिखित मान्यता नहीं। इसी तरह कारीगरी के विपरीत सहजता की दाद देने का मतलब कला के एक पक्ष की जगह दूसरे पक्ष पर जोर देना भर नहीं था। इस आकर्षण का कारण एक वस्तुविशेष या एक शिल्प-विशेष नहीं बल्कि वस्तु और शिल्प दोनों में निहित एक नई सर्जना-दृष्टि थी। दूसरे सफल लेखक जहाँ पहले की अच्छी कहानियों जैसी एक ओर कहानी लिखने की कोशिश कर रहे थे वहाँ नया कहानीकार एक जीने-जागने आदमी, एक नये जीवन-अनुभव को तराश कर कहानी का आकार दे रहा था। कहना न होगा, कि इन दोनों प्रयासों में बड़ा अंतर है। ये दो विपरीत दिशाएँ हैं। एक सीक पीटने या ज्यादा से ज्यादा 'मजमून खोने' की तो दूसरी नये सर्जन की। जिस प्रकार खेरउड एंडरसन की गद्य कृति 'वाइल्डर्स ओहियो' की सावलिखित कहानियों ने अमेरिकी कहानी के इतिहास को मोड़ दिया, उसी तरह हिन्दी में भी ये सावलिखित कहानियाँ एक नये युग का सूत्रपात कर रही थी।

उल्लेखनीय है, कि इस काल की प्रसिद्ध कहानियों में से अधिकतर ठेठ सावलीय अर्थ में 'कहानी' नहीं बल्कि बहुत कुछ रेखाचित्र जैसी हैं। चाहे वह 'गुलश के दादा' हो या 'गदन' शिष्टी कलवारी' हो अथवा 'गुल की बच्चा' कोसी का घटवार हो या 'मवाली'। परंपरा के रक्षक चाहे, तो इन्हें 'चरित्र प्रधान' कहानी क वर्ग में रखकर मनोप कर सकते हैं, किन्तु इस ऐतिहासिक परिवर्तन की उनके पास क्या व्याख्या है, कि एक साथ पूरी की पूरी पीढ़ी सीधे जीने-जागते चरित्रों के अवन की ओर बल पड़ी? कहानी के परंपरा प्राप्त फामूले के प्रति सहसा उदासीनता और सीधे जिन्दगी के चरित्रों में इतनी दिलचस्पी लेने का क्या कारण है? जीवन के किसी फामूले की अपेक्षा स्वयं जीता-जागता आदमी क्यों इतना महत्वपूर्ण हो उठा? नये कहानीकारों ने अपने 'निजी अनुभवों' का ही सहारा लेने का निश्चय क्यों किया? इन

लेखकों ने किसी बनी-बनाई विचार-धारा को ज्यों-का-त्यों मानकर कहानियाँ क्यों नहीं बनाई ? क्या यह एक 'प्रामाणिकता' की खोज नहीं है ?

आज इन कहानियों की वास्तविकता के बारे में चाहे जो कहा जाय, लेकिन तत्काल तो इन्होंने अपने 'सच' होने का पूरा एहसास कराया ही; और नहीं तो कम से कम इतना एहसास तो अवश्य ही कराया, कि ये लेखक के 'निजी अनुभव' पर आधारित हैं। यहाँ चरित्र जिस प्रकार अपने जीवित परिवेश की सारी वारीकियों के साथ विचित्र हुए उससे लगा कि लेखक की दृष्टि अपेक्षाकृत 'पूरे सजीव आदमी' पर है, साथ ही स्वयं उसकी स्थिति में जाकर अनुभव करने की क्षमता भी मौजूद है। 'अनुभूति की सच्चाई' और अनुभूत की प्रामाणिकता का एहसास करा देना इनका सबसे प्रमुख आकर्षण बना। नव-अस्तुवादो समीक्षा शास्त्र की भाषा में ये कहानियाँ 'रेहटारिकल' न होकर 'इमिटेटिव' है।

और यह विशेषता हमें इन कहानियों के ऐतिहासिक सन्दर्भ की ओर ले जाती है। दर-असल इन कहानियों का भावबोध आजादी के प्रथम आवेग की मनोदशा के पूरे ल में है। यह तथ्य है, कि पुरानी पीढ़ी के अनेक लेखक नये स्वाधीन भारत के संदर्भ को पूरी तरह समझने में तथा समझकर उसके साथ अपने-आप को जोड़ने में असमर्थ रहे। एक ओर वे 'शाश्वतवादो' लेखक हैं, जो तब से आज तक यही दुहरा रहे हैं, कि स्वाधीनता-प्राप्ति को हिन्दी साहित्य के इतिहास की विभाजक-रेखा मानना गलत है, क्योंकि इससे साहित्य में कोई उल्लेखनीय परिवर्तन नहीं आया। (गो. सरकारी पत्रों में स्वतंत्रता-दिवस के अवसरों पर 'स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी साहित्य' शीर्षक से सबसे ज्यादा लेख इन्होंने ही लिखे) दूसरी ओर वे 'क्रान्तिकारी' लेखक हैं, जिनके लिए उस समय आजादी झूठी थी, लेकिन पीछे लाइन बदल जाने के बाद जिन्होंने सिर झुकाकर फिर स्वीकार कर लिया, कि आजादी सच्ची है, यद्यपि भीतर से उन्हें तब भी इसका पूरा-पूरा एहसास न हो सका। यह भी एक विडम्बना ही है, कि नितान्त क्रान्तिकारियों और 'शाश्वतवादियों' के निष्कर्ष एक ही थे। विचार के क्षेत्र में प्रायः इसी तरह दो ध्रुवान्त एक बिन्दु पर मिलते हैं, और आकस्मिक नहीं है, जो आज भी 'नई कहानी' के विरुद्ध दोनों एक ही पंक्ति में खड़े हैं। यदि एक के 'चिर शाश्वत' के सामने सारा परिवर्तन असत्य है, तो दूसरे की चरम क्रान्तिकारी छलांग के आगे हर परिवर्तन नगण्य है। १८०. का चक्कर लगाकर दोनों दृष्टियाँ अन्ततः एक बिन्दु पर मिलती है, और प्रमाणित करती है, कि दोनों ही अपने वर्तमान संदर्भ से एकदम बाहर हैं। एक पीछे है, तो दूसरी आगे; एक अतीत में है, तो दूसरी भविष्य में। प्रत्यक्ष अनुभव से दूर दोनों ही अपनी पूर्वनिर्दिष्ट धारणाओं तथा सिद्धान्तों में बंद हैं।

स्पष्ट ही ये 'मिथ्यान्त' प्रत्यय अनुभव के विपरीत पड़ते थे, इसलिए विचार धारा मात्र के विरुद्ध प्रतिक्रिया हुई, और प्रत्यय अनुभव पर अनिश्चित बन दिया गया। नये शैलका द्वारा बार-बार दुहराए जाने वाले 'अनुभूति' 'ईमानदारी' 'सच्चाई' आदि शब्द इसी सदर्भ में कुछ अर्थ रखते हैं, और इसी पृष्ठभूमि में नवशैल्यन की विशिष्टता का उद्घाटन होगा है। यह मानविक मुक्ति राजनीतिक आजादी की ही देन थी। आजादी ने एकजागी अनेक नूतन विचार-धाराओं का विस्तार साबित कर दिया। अनेका अनुभव भले ही बहुत दूर न हो जाय, लेकिन उस समय 'निजी अनुभव' ही क्षेत्र को एक मात्र सहारा साबूत हुआ, और उसे लगा कि किसी भी कीमत पर अपनी अनुभूति-श्रमों को सतत जागृत रखना अपने जीवन और अपने सृजन के लिए अनिवार्य है। शेरर जागी की कहानी 'बदलू' जैसे इसी अनुभूति-श्रमता की मातृ जाग्रत रखने का सटीक उदाहरण है। कागलाने में काम करने वाले हाथों की 'बदलू' ऐसा न हो कि कुछ दिनों बाद 'बदलू' लगे ही नहो-मण्डूर की यह चिन्ता जैसे स्वयं नये शैलक की विन्ता है।

गरज कि राजनीतिक आजादी में नई पीढ़ी ने सवमुख अपने को स्वयं महसूस किया। उसे लगा कि वह स्वयं अपनी भाषा से हर चीज देख सकता है, और अपने दिमाग से सोच सकता है। और उसने देखा कि आजादी के साथ अंधेरे में से एक जीता-जागता भारत निकल आया है, और यह भारत बड़ा है, धनी है, शीघ्र है, और उसकी इच्छा हुई कि हर चीज को अपने हाथों से छूकर देखे कि वह क्या है। बहुत-सी चीजें ऐसी थी, जिन्हें वह अभी तक बड़े-बड़े प्रख्यात गोल-मोल शब्दों के रूप में जानता-सुनता आ रहा था, अब जैसे उसको सभी-कुछ स्वयं देखने की आजादी मिल गई और लगा कि जिंदगी जीने लायक है। कुछ समय के लिए मन की सारी कड़वाहट कहीं धुल गई, और लगा कि सारे दर्शकों के वावजूद काफी-कुछ बच भी गया है, जिसे अच्छा कहा जा सके। इस एहसास के वावजूद कि ये अनेक शिष्ट अच्छाइयाँ शायद ज्यादा दिन न टिक पाएँ, हम उन्हें पायेय के रूप में सजोने लग गए—इस मतलब से कि फिर ये देखने की न मिल पाएँगी। उत्प्रेक्षनीय है कि बाबा, दादी, दादा आदि को लेकर हम नई पीढ़ी ने अनेक कहानियाँ लिखीं। कुछ लोगों को इस पर आश्चर्य भी हुआ, कि यह कैसी नई पीढ़ी है, जो अपने बारे में न लिखकर पुरानी पीढ़ी के लोगों के बारे में लिखना पसंद करती है। इसी आधार पर किसी ने इसे वर्तमान में पलायन कहा, तो किसी ने रोमांटिसिज्म। जल्दबाजी में यह नहीं दिखाई पड़ा, कि पुरानी पीढ़ी के इन चित्रों की छाया में कहीं-न-कहीं नई पीढ़ी स्वयं है। बल्कि सब छूटा जाय, तो पुरानी पीढ़ी के माध्यम से नई पीढ़ी का यह आत्मान्वेषण ही था। इन्हें एकदम रोमांटिक समझना या तो भ्रम है, या अनजाने ही रोमांटिसिज्म का अर्थ विस्तार। यदि अपने पिछले रोमांटिक युग की तद्विषयक

कहानियों से उत्तरशती की इन कहानियों को ठीक से मिलाकर देखें, तो यहाँ ऐसी अनेक वारीक रेखाएँ मिलेंगी, जो अपने समग्र प्रभाव में एक विशिष्ट संवेदना उत्पन्न करती हैं। निश्चय ही ये प्रेमचन्द की 'बड़े घर की बेटी' और 'सुजान भगत' जैसी आदर्शवादी-रोमांटिक कहानियों से काफी भिन्न हैं। वैसे तत्कालीन समूचे नवलेखन को देखते हुए ये कहानियाँ सर्वथा अनुरूप भावबोध सूचित करती हैं। क्या नयी कविता में भी उस समय इसी प्रकार की संवेदनाएँ व्यक्त नहीं हुईं? इस संवेदना में भावुकता का रंग अवश्य अधिक है, किन्तु जिन्दगी के गहरे संपर्क ने आगे चलकर भावुकता से उठने वाली टीस को यथार्थ की आँच में पकाकर गहरी तल्वी का रूप दे दिया। और संदर्भ-परिवर्तन के साथ इनमें धीरे-धीरे आत्म-विडंबना का भी बोध उभरने लगा।

लेकिन आज़ादी के शुरू के दिनों में निश्चय ही संदर्भ ऐसा था, जिसमें कुछ आश्वासन, कुछ उत्सुकता, कुछ आशंका और कुछ आशा के मिले-जुले भाव थे। साम्प्रदायिक दंगे शान्त हुए। शरणार्थी किसी प्रकार बसने लगे। सैकड़ों रियासतें खत्म हुईं, और भारत का मानचित्र एकरंग हुआ। संविधान बनकर सामने आया। जनता को जनताधिकार अधिकार मिले। वालिग मताधिकार के आधार पर पहला आम चुनाव हुआ। पंचवर्षीय योजना बनी। भूमि और समाज-सुधार सम्बन्धी नये कानून बने। व्यवस्था का एहसास हुआ। प्रगति की आशा दंभी। 'डिप्टी कलक्टर' के शकल दीप बाबू की तरह 'डिप्टी कलक्टर' की लिस्ट में लड़के का नाम न देखकर भी लोग आशा लगाए देखते रहे, कि शायद अगली बार नाम आ ही जाय। अपनी उपहास्यास्पद स्थिति का एहसास होते हुए भी लोग 'प्रतीक्षा' करने को प्रस्तुत थे। धीरज का बाँध एकदम न टूटा था। पीड़ा-भरी प्रतीक्षा इस काल की कहानियों का मुख्य स्वर है, चाहे वह अमरकांत की 'डिप्टी कलक्टर' हो, चाहे निर्मल वर्मा की 'परिदे'। वैसे कोई चाहें, तो इस भावबोध को भी 'रोमांटिक' कह सकता है, किन्तु इसमें जीवन का जो गहरा पीड़ा-बोध है, वह हर तरह की तीव्र रोमांटिक भावनाओं से सर्वथा भिन्न है। जहाँ जिन्दगी गंभीरता से ग्रहण की जाती है, वहाँ आशा और निराशा जैसे तीव्र भाव अनावश्यक हो जाते हैं। उल्लेखनीय है, कि लेखक इस समय हिन्दी कहानीकारों में सहसा लोकप्रिय हो उठा। कुछ दिन पहले जहाँ गोकर्ण का झंडा बुलंद था, उसकी जगह चुपके से लेखक ने ले ली। क्या यह परिवर्तन हिन्दी कहानी में किसी परिवर्तन की सूचना नहीं देता?

यह मनःस्थिति तभी पैदा होती है, जब जीवन की जटिलता का बोध होता है। जब ऐसा लगे, कि जिन्दगी साफ-साफ चौखटों में बँटी हुई नहीं है, तो चेखटके अन्धेरा और कुरा, सही और ग़लत के रूप में दो टुक निर्णय देना कठिन हो जाता है। अनुभूति की बुनियादी ईमानदारी अन्ततः इस पीड़ा के कहानीकारों को एक 'उभय

सम्भव' की मन स्थिति की धीरे से गई। इस द्वेष मन स्थिति के साथ हिन्दी कहानी में एक नये 'नेत्रिक बोध' का उदय हुआ, जिसकी स्पष्ट अभिव्यक्ति राजेश माधव की 'एक कमजोर सड़की की कहानी' और रघुवीर रमाय की 'मेरे घोर नगी घोर के बोध' जैसी कहानियाँ में हुई है। दुनिया की स्थिति का वास्तविक रूप कहानियों का भव देता है, जहाँ पहुँच कर एक क्षण हाथ साव सेते हैं, यद्यपि सुखान्त या दुःखान्त कुछ भी करना समाजिक प्रतीत होता है। दो पीढ़ियों के नेत्रिक-बोध का अंतर गममने के लिए माधव की 'एक कमजोर सड़की की कहानी' को जैनेन्द्र कुमार की 'एक-रात' के अंगन में रखकर देखना पर्याप्त है। 'एक कमजोर सड़की की कहानी' एक तरह से 'एक रात' की पैराडी मात्तूम हाजी है। जैसे एम वैज्ञानिक विज्ञान के किनो पूर्ववर्ती नियम को अपने प्रयोग के दौरान समग्रता पाकर उसकी समग्रता का दूर करने की कोशिश करता है, उसी तरह इस कहानी में पूर्ववर्ती रोमांटिक कहानियों के तिरोने प्रेम की असंगति का उद्घाटन किया गया है—एक विडम्बनापूर्ण स्थिति के द्वारा। वैसे यहाँ भी लेखक इस रोमांटिक अस्कार से ग्रस्त है, 'कि तब-तब-सम्भव' की मन स्थिति को बर्तन करना कमजोरी का संज्ञा है। पर है, तो फिर यह कि अब इस कमजोरी के प्रति विडम्बना का बोध है। स्पष्ट हो जाना है, कि समस्या का कोई बना-बनाया हल नहीं है। यह निर्वर्ण ऊपर से देखने पर चाहे जितना निराशादायी लगे, किन्तु इससे परिस्थिति की जटिलता और गंभीरता का बोध तो होता ही है। और रोमांटिक भावबोध की तुलना में यह गैर-रोमांटिक भावबोध मानसिक परिवर्तन का सूचक है।

वस्तुतः रोमांटिक इतिहास में हृदय और बुद्धि के बीच एक प्रकार का विच्छेद मिलता है, जिसके बीच समरसता स्थापित करने की कोशिश करके भी रोमांटिक लेखक सफल न हो सके। इस काल में हृदय-बुद्धि का वह विच्छेद बहुत कुछ समाप्त हुआ, और निश्चित भावबोध के स्थान पर एक समग्रतः संवेदना का उदय हुआ। यहाँ अनुभूति विकसित होकर इस प्रकार विचार की सफलता प्राप्त कर लेती है, कि पुराने खयाल के लोगो को 'बौद्धिकता' की शिकायत होने लगती है। किन्तु इस समग्रतः संवेदना ने गद्य-लेखको को ऐसी गद्यावस्था, लचीली, सूक्ष्म और व्यंजक भाषा निर्मित करने की क्षमता दी, कि व्यक्तिगत और उनके परिवेश के बारीक-से-बारीक तथ्य को व्यक्त कर सके।

इस संवेदना ने भूठी अवस्था अनिश्चित अभिव्यक्ति पर संकुच का काम किया। पुराने लेखक जिस स्थिति में प्रेम की पुजाइश न देखते हुए भी प्रेम की प्रशंसा अभिव्यक्ति करते थे, वहाँ नये लेखक ने कहने से पहले यह जाँच लेना जरूरी समझा, कि ऐसी स्थिति में मन में जो भाव उठ रहे हैं, उन्हें 'प्रेम' का नाम देना ठीक होगा या नहीं। मातृसमजगत् इस हद तक बढ़ गई, कि बिना जाँच किसी भाव को व्यक्त करना

कठिन हो गया। इलियट के शब्दों में 'गुलावों की आँखों में देखे जाने का भाव' उभर आया।

इस समय की प्रेम-कहानियों को पूर्ववर्ती युग की प्रेम कहानियों के बराबर रख कर देखें, तो इस दृष्टि से साफ और अंतर मालूम होगा। निश्चय ही यह संवेदना आज के नये सामाजिक संदर्भ की उपज है। सामाजिक सम्बन्धों में इतना परिवर्तन आ गया है, कि बहुतसे पुराने सम्बन्ध अब शिष्टाचार का निर्वाह-मात्र मालूम होने लगे हैं। इस बोध के बावजूद बहुतसे लेखक आज भी अपनी रचनाओं में उन शिष्टाचारों को सच्ची भावनाओं के रूप में दिखाते जा रहे हैं। इसके विपरीत नये लेखक शिष्टाचार के ऊपरी खोल को हटाकर तह में छिपी असली भावनाओं को उद्घाटित करने की कोशिश कर रहे हैं। उदाहरण के लिए 'मेरे और नंगी औरत के बीच' में रघुवीर सहाय ने यही किया है। नया लेखक इसी तरह बीच की दुनिया' को हटा कर मनुष्य को नंगे रूप में-मनुष्य को निरे मनुष्य के रूप में स्पर्श करना चाहता है। यह भी एक मानवतावाद है, जो इस पूँजीवादी युग के अमानवीय सामाजिक सम्बन्धों के तोखे बोध से पैदा हुआ है। कहना न होगा, कि आजादी के बाद भारत में इस नई स्थिति का पहली बार इतना तीखा अनुभव हुआ है। क्या यह दृढ़ते हुए भारंती सामाजिक संबंधों और उभरते हुए पूँजीवादी सामाजिक संबंधों के टकराव की अभिव्यक्ति नहीं है?

अन्ततः दो युगों की कहानियों का अन्तर नैतिक बोध के स्तर पर स्पष्ट होता है। और नैतिक बोध की अभिव्यक्ति सामान्यतः 'सहानुभूति' के स्वरूप में होती है। कोई लेखक किस व्यक्ति-चरित्र को, किस स्थिति में और किस प्रकार की सहानुभूति देता है, और फिर उस सहानुभूति का आधार क्या होता है—इससे कहानी का 'मूल्य' निर्धारित होता है। आज जिस प्रकार व्यक्ति व्यक्ति के बीच एक अदृश्य और शायद अभेद्य दीवार खड़ी हो गई है, उसे देखकर महसूस होने लगा है, कि किसी को अपना दुःख ठीक-ठीक बतला सकना अथवा ठीक-ठीक किसी के दुःख को जान लेना - लगभग असंभव हो उठा है। अपने ज्ञान और अपनी अनुभूति की सीमा के इस बोध ने सहानुभूति-सम्बन्धी पूरी धारणा ही बदल दी। शायद यह स्थिति भी पूँजीवादी समाज-व्यवस्था की ही देन है। इस स्थिति ने हमारे ऊपर एक नया नैतिक दायित्व डाल दिया है। रघुवीर सहाय की 'सैब', 'जीता जागता व्यक्ति' आदि अनेक कहानियाँ जैसे इसी प्रश्न से जूझती दिखाई पड़ती हैं। एक स्थिति इससे आगे की भी है, जहाँ लेखक इस बीच की दीवार को तोड़ने की भी कोशिश करता है, और दो आदमियों के बीच सह-कारिता का भाव पैदा होता है, जिसका चित्रण निर्मल वर्मा की 'लंदन की एक रात' कहानी में मिलता है।

इसी दोष का विस्तार अगले चलकर उस दायित्व तक होता है। जिसे 'सामाजिक चेतना' कहते हैं। चूंकि नये कहानीकार किसी पूर्वनिर्धारित जीवन-दर्शन द्वारा निर्दिष्ट 'सामाजिक दायित्व' के निर्वाह के लक्ष्य में सशक्त हैं, इसलिए वे अपने अनुभवों के ही आधार पर रचना में सामाजिकता की व्यक्त करने की कोशिश करते रहे हैं। इस दृष्टि में यह तो तथ्य है कि प्रगतिवादी दौर की तरह इन कहानियों में सर्व-हारा के चित्र नहीं हैं, और न वैसी प्रखर वर्ग-चेतना ही है, किन्तु व्यापक रूप से समाज के उपस्थिता और कल के अग्रगणिता के साथ आत्मोपलब्धि का अवश्य है—किसी क्षेत्र में कम, तो किसी में ज्यादा। चूंकि ज्यादातर लेखक शहरों और गांवों के निम्न-मध्य वर्ग की उपज हैं, और हर लेखक का जोर साहित्य-रचना में निजी अनुभव पर है। इसलिए रचनाओं की विषयवस्तु के साथ ही दृष्टिकोण का भी निम्न मध्यवर्गीय सामाजिक स्थिति की सीमा में सीमित हो जाना अनिवार्य है। वैसे समाज में इस वर्ग की जो स्थिति और ऐतिहासिक भूमिका है, उसकी रचनाएँ हुए इस वर्ग का सचेत लेखक प्रखर 'सामाजिक-व्यर्थवाद' साहित्य की सृष्टि कर सकता है। कहना न होगा, कि नई कहानी की परम्परा में सामाजिक आलोचना का यह स्वर काफी प्रबल रहा है।

इस प्रकार लगभग १९५६-६० तक इस कहानी दशक के उभरने वाले नये कहानीकारों ने अपने अग्रगण्य नये सर्जनात्मक कृतित्व से हिन्दी कहानी को समृद्ध करने में महत्वपूर्ण योग दिया। यह तो नई कहानी के विराधी भी स्वीकार करते हैं, कि अक्सर इस दशक में हिन्दी में जितनी प्रगल्भी कहानियाँ लिखी गईं, वह अपने-आप में एक मिसाल है। हिन्दी की जो नई प्रतिभाएँ कुछ समय पहले कविता की ओर मुड़ जाया करती थी, वे तथा वैसी अन्य अनेक प्रतिभाएँ इस दशक में प्रायः कहानी के क्षेत्र में आ गईं। अनेक नये कहानीकारों में समान रूप से नये सृजन की चेतना भले न रही हो, किन्तु इस कहानी दशक की मुख्य प्रवृत्ति नये सृजन की थी। सब जगह जीवन-दृष्टि में ही एक सी स्पष्टता न हो पाई हो किन्तु प्रायः सभी ने अपनी सृजनात्मकता के बीच से ही जीवन-दृष्टि विकसित करने का प्रयास रहा है। हिन्दी-क्षेत्र में इस समय न कोई व्यापक जन-आन्दोलन और न जनता की सक्रिय राजनीतिक पार्टी और न ही साहित्य के क्षेत्र में किसी ऐसी पार्टी की सुभ-बुभ-भरी पहल। इस समाज की रचनाएँ हुए इस कहानी दशक की उपलब्धियाँ काफी महत्वपूर्ण हैं।

यह भी एक विडम्बना ही है, कि जो कहानीकार आज सहसा 'नई-कहानी' के महा दरबार हो उठे हैं, वे दर असल 'नई कहानी' के हकदार ही नहीं रह गए हैं। लगता है, जैसे बाहरी नारा भोवने सोखन को ढकने का एक बहाना भर है। मुट्ठी की पकड़ जिस तरह भंडे पर कसती जा रही है, उससे यही लगता है कि जरूर पांवों के नीचे से जमीन निकल रही है। लेकिन ये कहानियाँ अब तक छिप सकती हैं ?

मोहन राकेश के बारे में स्वयं राजेन्द्र यादव की राय है, कि उसने 'नया शिल्प' नई भाषा या नया कथ्य कम खोजा है, फिर भी जाने वह कौन-सी विवशता है, जिसके कारण इतना और जोड़ा जाता है, कि अपने "पुरानेपन" के बावजूद वह सजग और समर्थ कथाकार है। नये और पुराने संघर्ष में यह साफ समझौतावाद है, और जिस समझौतावाद के कारण राकेश दोनों कथा-पीढ़ियों में "स्वीकृत" है उसी के शिकार स्वयं राजेन्द्र यादव हो चके हैं किन्तु एक दूसरी दिशा में, जैसा कि सितंबर ६४ की 'कल्पना' में 'किनारे से किनारे तक' की कहानियों के बारे में लिखा गया है, कि उनमें कुशल व्यावसायिक लेखन के सारे गुण-दोष मौजूद हैं। कहना न होगा, कि जहाँ व्यावसायिकता आ गई, वहाँ नये सर्जन की संभावना समाप्त। ऐसी स्थिति में शिवदानसिंह चौहान का 'आलोचना-३१' का यह संपादकीय वक्तव्य क्यों न सहमति प्राप्त करे, कि राकेश, कमलेश्वर या राजेन्द्र यादव ने जो 'अच्छी' कहानियाँ लिखी हैं वे 'नई' से अधिक शुद्ध फार्मूलावाद कहानियाँ ही हैं, जो नये भसन्नई परिभाषा-सूत्रों के अनुसार लिखी गई हैं।

विडम्बना यह है, कि यह सारा फार्मूलावाद और व्यावसायिक लेखन एक 'नयी प्रगतिशीलता' के नाम पर हो रहा है। जो प्रगतिशील जीवन-दृष्टि व्यावसायिकता की घातक है वही व्यावसायिक हाथों में खेलती हुई प्रगतिशील साहित्य की भीतर से तोड़ने की कोशिश करे। एक बार पहले भी ऐसा हुआ है और प्रगतिशील कथाकारों की बहुत बड़ी संख्या फ़िल्मी खपत के लिए सस्ता व्यावसायिक साहित्य लिखने के रास्ते निकल गई। सच पूछिए तो आज राकेश कमलेश्वर और यहाँ तक कि यादव भी वही करने लगे हैं जो पन्द्रह-सोलह साल पहले किशन चन्दर खाना अहमद अब्बास वगैरा ने शुरू कर दिया। लक्ष्य वही है रास्ता चाहे अभी दूसरा हो।

नई कहानी की घोषणा, वस्तुतः कुछ लेखकों के लिए सुविधाजनक उपाधि बन गई। अवसरवादी कहीं नहीं होते, और वह अवसरवादी क्या, जो किसी भी नई स्थिति से लाभ न उठावे? आखड़ी में कांग्रेस ने 'समाजवादी समाज' कायम करने की घोषणा की, तो रातों-रात हर कार्य-मो—यहाँ तक कि पूंजीपति भी—तुरंत समाजवादी हो गये। फिर साहित्य में 'नई कहानी' की आवाज़ उठते ही कुछ पुराने भावबोध वाले लेखक सहसा 'नये कहानी कार' हो जायें, तो क्या आश्चर्य? नतीजा सामने है। उधर कांग्रेस खूब समाजवाद कायम कर रही है, और इधर ये नये कहानी-कार भी ठाठ से नई कहानियाँ निकाल रहे हैं।

जैसा कि मुक्तिबोध ने 'एक साहित्यिक की डायरी' में कुछ समय पहले लिखा था, 'मसल में नये और पुराने के प्रति पूरा अवसरवाद अपनाया गया है। इस सुविधा-

जनक तथ्यहीन अवसरवाद के कारण ही साहित्य में भी नये को स्थापित देने की तलाश नहीं है। 'नया नया' "नया मूल्य" "नवीन मानव" में केवल नवीन ही अरूप है। अमन में इस नये को अपनी इच्छा पर छोड़ दिया गया है। इसलिए मेरे ख्याल से आज की सबसे बड़ी आवश्यकता है, कि पुराने के प्रति और नये के प्रति अवसरवादी दृष्टि खत्म की जाये।

खुशाली की बात है, कि इधर कुछ रचनाकार इस दिशा में समीक्षा धात्म-समीक्षा के लिए आगे आए हैं। इस दृष्टि से 'माया' में 'कहानी पर दानवीत' सीरीज से प्रकाशित मार्कण्डेय की ऐलमाला उल्लेखनीय है। यहाँ जिस निर्ममता और जिस आत्म-माया के साथ मार्कण्डेय ने अपनी पीढ़ी के एक-एक कहानीकार का विश्लेषण किया है, उससे स्पष्ट हो जाता है, कि इधर चार-पाँच वर्षों में यानी १९५६-६० से ही उस कहानी-राज का समारम्भ करने वाली नई पीढ़ी सृजन के नये सदस्यों से जुड़ने में प्रसमर्थ प्रमाणित हुई है। कारण-विश्लेषण से यह भी पता चलता है, कि साठ कहीं न कहीं शुरू में इनके बुनियादी रचनाधर्म में ही था। पुरानी प्रतिष्ठा और नये व्यवसाय में समझौता आकस्मिक नहीं है। जिस 'अनुभववाद' के सहारे इस पीढ़ी ने पुरानी प्रतिष्ठा के विरुद्ध विद्रोह किया, वह ज्यादा आगे ले जाने की क्षमता ही नहीं रखता। एक वैज्ञानिक जीवन-दृष्टि के बिना कोरा 'अनुभववाद' जल्द ही कुछ ठिसोड़ होकर वस्तुस्थिति से समझौता करके के लिए साधारण हो जाता है।

समझौते की भाषा, निःसन्देह, "क्रान्तिकारी" रहती है, किन्तु निहित विषय वस्तु होता है अमन वस्तुस्थिति का समर्थन। अजब नहीं है, जो इन 'नये कहानी-कारों' ने सहा 'माया', 'कमिटमेंट' आदि की बात शुरू कर दी है। राजेश यादव ने मोहन रावेंग पर लिखने हुए अन्वयने ही अपने साथ वृत्त-से साधिया के लिए स्वीकार कर लिया है, कि यह 'कमिटमेंट' और कुछ नहीं बल्कि 'नया जस्टीफिकेशन' है। इस-लिए ये लेखक जब बार-बार 'सामाजिकता', 'जीवन', 'सन्दर्भ', और 'पुनर्बोध' जैसे गोल-मोल बड़े बड़े शब्दों का प्रयोग करते हुए अपनी 'सामाजिकता' की घोषणा करने हैं, तो यह समझने में अमन नहीं होना चाहिए, कि वे घुमा-फिरा कर एक वस्तुस्थिति का ही समर्थन कर रहे हैं। जब वे जीवन से ज्यादा-से-ज्यादा ग्रहण करने की बात करते हैं, तो ऐसा प्रतीत होता है, जैसे 'जीवन' कोई बैंक है, जिसमें अनुभवों की एक जमा है, और लेखक का सबसे बड़ा तथ्य यह होता चाहिए, कि जीवन बैंक का बैंक बन कर अनुभवों की राशि को निकालना और जमा करता जाय।

मीडियाकार या अधिकारी लेखक अक्सर इसी तरह अपने युग के 'वास्तव मुद्दों' को, अपने, अपने, और आधुनिकता का आभास देने के लिए युग के पैशन को सबसे पहले

स्वीकार कर लेते हैं। इन्हें प्रश्न करने की जरूरत महसूस ही नहीं होती; यहाँ तक कि एक बार भी इनके मन में युग की बुनियादी 'प्रतिज्ञाओं' को चुनौती देने का विचार तक नहीं उठता। इसीलिए जब ये अपने युग को जरा-सी भी आलोचना करते हैं, तो उस आलोचना में धार नहीं होती; और जब किसी नये परिवर्तन को समर्थन देते हैं, तो उसमें हार्दिकता नहीं मिलती। उनका उत्साह तो उनका होता ही नहीं, उनका मोह भंग भी उनका नहीं होता। वहाँ सब कुछ अवसर का तकाजा भर होता है। इसीलिए इनके मुँह से निकले हुए 'संदर्भ' 'संचेतना', 'सामाजिकता' आदि शब्द ऐसे प्रतीत होते हैं, जैसे वे नींद में बोल रहे हों।

आधुनिक युग की कौन-सी ऐसी घटना है, जिसकी इन्हें सूचना नहीं, कौन-सी नई चीज है, जिसका इन्हें नाम नहीं मालूम ? फिर जरा सा व्यंग-रंग का छीटा देते हुए इन तमाम आधुनिक तथ्यों के आधार पर एक क्या, सैकड़ों नई लगने वाली कहानियाँ नहीं तैयार की जा सकतीं ? राजधानी में क्या चीज सुलभ नहीं है ? खुल जाय यहाँ नई कहानियों का एक कारखाना, और फिर देखिए हर महीने हाजिर है—नई कहानियाँ। मेड इन दिल्ली, नई दिल्ली ! उदाहरण के लिए कमलेश्वर इसी नुस्खे की बदौलत अपनी पीढ़ी से भी एक कदम आगे निकलकर, सहसा इस साठ वाली पीढ़ी के नये कहानीकार हो गए हैं !

दर असल अपने युग द्वारा कोई लेखक हजम न कर लिया जाय, इसके लिए वेहद सतर्कता की आवश्यकता पड़ती है। आज स्थिति कुछ ऐसी है, कि स्वीकार करने से ज्यादा इनकार करने का कहेजा चाहिए। बड़ी समस्या जमाने के भ्रमजाल में मुक्त होने की है, पाश्चविक पुतलियों के आकर्षण को रोक पाने की है। यह भी एक विरोधाभास ही है, कि अपने युग को ज्यादा से ज्यादा नकार के ही कोई लेखक सच्चे अर्थों में अपने युग का होता है। निस्सन्देह लेखक की महानता इस संघर्ष के 'गुण' पर निर्भर है, और एक रचनाकार अपने युग में गहरे उतर कर सर्जनात्मक स्तर पर अपने जमाने से संघर्ष करता है। यहाँ तक कि कभी कभी अपने युग की सीमाओं से एकदम भाग जाने की कोशिश करने वाले रचनाकार अन्ततः कहीं ज्यादा अपने युग के लेखक प्रमाणित हुए हैं। अंग्रेजी में डो० एच० लॉरेन्स या फिर जर्मन में फ्रान्ज काफ़्का इसी प्रकार के युगान्तरवादी रचनाकार हो चुके हैं। कौन जाने इसी तरह हिन्दी में भी जिस निर्मल वर्मा की इधर पलायनवादी कहा जा रहा है, वे अन्ततः इन तथ्याकथित 'सामाजिक' कहानीकारों से ज्यादा सामाजिक और बुनियादी रूप में अपने युग के सच्चे प्रवक्ता प्रमाणित हों। सर्जनात्मक कसौटी ही है, जिस पर अपने युग की आलोचना करने वाला संतही कथाकार एक सच्चे रचनाकार से अलग किया जा सकता

है, जैसे ग्रॉग्रेजी में आलडस हकमले का जेम्स ज्वाइस से अलग किया जाता है, और माना जाता है कि रचनाकार के रूप में जेम्स ज्वाइस के सामने आलडस हकमले वेहद घटिया कथाकार है, यद्यपि ज्वाइस के साथ साथ हकमले ने भी अपने युग की बड़ी आलोचना की, दक्कि ऊपर से देखने पर और ज्यादा तेज ।

वस्तुतः मौलिक प्रश्न सर्जनोत्पत्ति का है, जिसे ग्रॉग्रेजी में कभी-कभी 'क्रिएटिव विजन' कहा जाता है, जो अपने युग के मर्म को वेधने के साथ अपने युग की मनोगत और वस्तुगत सीमाओं का अतिव्रमाण कर सकने में समर्थ होता है । इसका एक पक्ष 'ऐतिहासिक परिदृश्य' अथवा 'परिप्रेक्ष्य' की पहचान भी है । आज हिन्दी कहानों की दुनिया में 'सामाजिकता' का सबसे ऊँचा शोर मचाने वाले इसी 'परिप्रेक्ष्य' की पहचान के अभाव में ग्रस्त हैं । इसीलिए वे कभी सूक्ष्माति सूक्ष्म अनुभवतन्तुओं का लम्बाजाल बुन कर रह जाते हैं, और कभी आधुनिक सभ्यता के स्थूल उपकरणों का ध्वोरे-वार सूची-पत्र प्रकाशित करते अपने कृतित्व की इतिथी समझ लेते हैं । कमलेश्वर की नई दिल्ली-मैरीज वाली नई कहानियाँ, राजेन्द्र यादव की 'प्रनीया' जैसी कहानियाँ और रावेरा की 'ग्लाम-टैक', फौलाद का आकाश, सेपटी पिन आदि कहानियाँ इसी प्रकार के नेचुरलिज्म अथवा 'तथ्यवाद' की काटि में आसी हैं । निरुसन्देह इस तथ्यवाद के उदात्त असर को कम करने के लिए जगह-जगह रोमान का हल्का पुट भी दे दिया जाता है । किन्तु इन्हें रामायिक समझने का भ्रम नहीं होना चाहिए । जैसा कि किमी केल्क ने कहा है, इस प्रकार की कथानियत वस्तुतः तथ्यवाद की 'अपराधी' अन्तरात्मा अथवा 'गिन्टी काश्चन' है । ऊपर से ये केल्क कहानी में कविता का चाहे जितना विरोध करें अपनी कहानियों में ये स्वयं एकदम रोमांटिक कविता के तुम्हों का वेहद गाथा उपयोग करन ह । यह 'तथ्यवाद' यदि एक ओर वर्तमान समाज व्यवस्था को चुनौती देने का नाटक करते हुए भी अमन मुँह पर कन्नी काट जाता है तो दूसरी ओर व्यावसायिक रुचि को भजे से तुष्ट करता है । वहाँ भी भजे और यहाँ भी भजे दोनों लोक दुस्मन् । दोनों हाथ मोदक । सुरजित, सपुष्ट और निर्भय ।

इसके विपरीत परिदृश्य-बोध किसी रचना को किस प्रकार की अर्थ-गरिमा प्रदान करता है, इसका उदाहरण है निर्मल वर्मा की कहानी 'लदन की एक रात' । कहानी पढ़कर अहसूस होता है, कि आज का विश्व क्या है, कहाँ आ रहा है, और इस विश्व में हम कहाँ हैं, हमारी स्थिति क्या है ।

यह आकस्मिक नहीं है, कि हिन्दी कहानियों में १९५६-६० के आस पास कहानियों-कारों की जो नई पीढ़ी उभर कर सामने आई है, वह अपनी शुरुआत का गाथा निर्मल वर्मा की एक शुरुआत से जाहना पमद करती है । रावेरा, यादव कमलेश्वर द्वारा

विज्ञापित "नई कहानी" के विरुद्ध इस पीढ़ी के मन में किनना अधिक विरोध है, यह इसी ने स्पष्ट है, कि इन्होंने 'कहानी' मात्र को अस्वीकार करके हिन्दी में 'अ कहानी' की आवाज उठा दी। यदि एक ओर निर्मल वर्मा कहते हैं, कि 'कहानी की मृत्यु से चर्चा आरंभ करनी चाहिए तो दूसरी ओर रवीन्द्र कालिया का भी यही कहना है, कि मुझे कहानी के उस स्वीकृत रूप से घोर वितुष्णता है, जिस अर्थ में वह आज कहानी के नाम से जानी जाती है। इस विरोध को एकरसता की ओम-भरी प्रतिक्रिया के रूप में लिया जा सकता है। इस ओम से स्पष्ट है, कि इधर 'नई कहानी के व्रती लेखकों में कितनी एकरसता आ गई है। दूसरी ओर इन नवयुवक लेखकों की कहानियों से साफ भलकता है, कि वे आज की सामाजिक सतह से नीचे जाकर 'मानव-नियति' और 'मानव-स्थिति' संबंधी बुनियादी प्रश्न उठा रहे हैं। लगता है, युग नये सिरे से अपने-आप से भयावह प्रश्नों का साक्षात्कार कर रहा है। वैसे किताबी नुस्खे और चालू फैशन यहाँ भी हैं, किन्तु 'प्रश्नात्मक दृष्टि खरी और तेज है। आज के मानवीय संबंधों की अमानवीयता को वेधकर पहचानने की अद्भुत क्षमता इस दृष्टि में है। इसीलिए जिस निर्ममता के साथ सीधी भाषा में ये आज की मानव-स्थिति को कम-से कम रेखाओं में उतार कर रख देते हैं, वह पूर्ववर्ती कथाकारों के लिए स्पर्धा की वस्तु हो सकती है। कहानी के रूपाकार और रचना-विधान की दृष्टि से कहानियाँ एक अरसे से उपयोग में आने वाले कथागत साज-सँभार को एकबारगी उतार कर काफी हल्की हो गई है—हल्की, लघु और ठोस। यहाँ तक कि कभी-कभी कथा-चरित्रों के नाम-ग्राम-परिचय का भी उल्लेख करना अनावश्यक प्रतीत होता है। केवल इसीलिए कुछ लोग इन कहानियों को 'अमूर्त' और असामाजिक तक मान बैठे हैं। ऐसी आपत्तियों के समाधान के लिए फ्रांसीसी कथाकार रॉब-ग्रिए का यह कथन अप्रासंगिक न होगा। 'कथाकृति में किसी आदमी का नाम ढूँढने की कोशिश में पसीना क्यों बहाया जाय, जब कि वह खुद अपना नाम नहीं बतता? हर रोज हम ऐसे लोगों से मिलते हैं, जिनके नामों से हम वाकिफ नहीं, और हम अपनी मेजबान द्वारा कराए गए परिचय पर बिना ध्यान दिए एक अपरिचित के साथ बातें करते हुए एक पूरी शाम बिता देते हैं। ऐसी स्थिति में भी कहानी में नाम का अभाव क्या इतना आपत्तिजनक रह जाता है? और फिर सारी शिकायत क्या अब केवल नाम पर आकर अटक गई है? देखने की चीज वह नई संवेदना है, जो एक वस्तु-स्थिति का—चाहे वह कितनी ही अप्रिय क्यों न हो—साहस के साथ साक्षात्कार कर रही है।

ऐसी स्थिति में जब कि यह युवक पीढ़ी स्वयं नामों को इतना महत्वहीन समझती हो, एक-एक लेखक का नाम गिनाना विडम्बना ही होगी। वैसे व्यक्तित्व को

विशिष्टता प्रदान करने वाली रेखाएँ अभी पूरी तरह उभर भी नहीं पाई हैं—किमी की एक, ता किमी की दो या तीन, उस इतनी ही रचनाएँ बन पड़ी हैं, यानी ऐसी कि जिन्हें 'रचना' कहा जा सके। उदाहरण के लिए प्रबोध कुमार की 'गाँठ', दूधनाथ सिंह की 'रक्तपात', रवीन्द्र कालिया की 'नौ सान छोटी पत्नी', प्रयाग शुक्ल की 'भापा', विजय चौहान की 'रिक्ति', और नारायण सिंह की 'सुख'। सवेदना और शिल्प की दृष्टि से श्रीकान्त वर्मा के कहानी-संग्रह 'फाड़ों' की कहानियाँ भी इसी कोटि में आती हैं। और यह उल्लेखनीय है, कि वय में पूर्ववर्ती पीढ़ी से सबद्ध होते हुए श्रीकान्त वर्मा ने इसी पीढ़ी के साथ यानों ५६-६० से ही कहानी लेखन प्रारम्भ किया। निश्चय ही उल्लेख-मात्र से इन कहानियाँ की विसंगताएँ स्पष्ट नहीं होंगी, किन्तु सरहद की ये चोकिया हिन्दी कहानी के मानचित्र का कुछ तो आभास द हो देती हैं। हिन्दी कहानी में वस्तुतः यह एक नई परम्परा है, और न्याय के लिए इस पर स्वतन्त्र विचार अपेक्षित है। प्रसंगात् सिर्फ इतना, कि यह भी एक सुदृष्टांत है—सभारंगनापूर्ण सुदृष्टांत।



नई कहानी की बात और वक्तव्य

कमलेश्वर

‘नई कहानी’ पर इधर बहुत बहस हुई है—कुछ गम्भीर स्तर पर और कुछ बहुत ही हीन स्तर पर। बहरहाल.....‘नई कहानी’ हिन्दी में है, और अब इस बिन्दु से पीछे नहीं लौटा जा सकता। तो, जो है उसका जायजा लेना भी आवश्यक है।

‘नई कहानी’ पर विचार-विमर्श करते हुए एक बार यह सुनाई पड़ा कि क्या ‘नई कहानी’ वह है जो नई उन्न के लोग लिख रहे हैं? या वह है जो मात्र भौगोलिक परिवेश में नई है?

कुछ लोग जो सतह से देखने के आदी हैं उन्हें सिर्फ यह लगता है कि कहानियाँ शहर, कस्बे और गाँव में बँट गई हैं और परिवेश की नवीनता को ही नयापन कहकर चलाया जा रहा है। बात इतनी ही नहीं है। नई कहानी ने भौगोलिक पारिधि को ही नहीं तोड़ा, उसकी आन्तरिक दृष्टि में महत्वपूर्ण परिवर्तन हुआ है।

जिस समय यह परिवर्तन हुआ, उससे पहले जन और उसके समाज के सन्दर्भ में सिर्फ एक पीढ़ी ही नहीं बदल रही थी, मात्र उन्न के तकजों ही नहीं थे बल्कि वह सम्पूर्ण चेतना का संक्रमण काल था। ऐसा नहीं था कि पितालोग पुराने पड़ रहे थे और पुत्रलोग नये हो गये थे। हमारा इंगित उन परिवर्तनों की ओर है जो सामाजिक-आर्थिक और मानसिक धरातलों पर पड़ रहे दबाव के कारण हो रहे थे। यह दबाव उस मिले-जुले समाज को प्रभावित कर रहा था, जिसमें दो ही नहीं, तीन और चार-चार पीढ़ियाँ एक साथ रह रही थी और अब भी रह रही है.....जिन अमीरज्जादों और साधन सम्पन्न लोगों की सन्तानों ने उस दबाव को प्राप्त सुविधाओं के कारण महसूस नहीं किया वे आज भी नये मूल्यों के सन्दर्भ में उसी पुरानी चेतना को लेकर चल रहे हैं, जिसमें औरत “क जिस है, जिन्दगी महज ऐश्याशी है” और वे आज भी समाज के गतिशील सबलों के उतने ही विरोधी या उनमें उतने ही अलग-थलग हैं, जितने कि उनके पुरखे थे। यह समुदाय सीमित है, पर उसकी चेतना निश्चय ही वही है जो उनके पिताश्रीओं की रही है।

इसी के साथ मध्यवर्ग के नौजवानों का भी एक बहुत बड़ा तबका ऐसा है जो सोचने-विचारने और जिन्दगी जीने के मूल्यों को लेकर वैचारिक और व्यावहारिक

स्तर पर उतना ही पुरानपन्यो है, जिाने कि उनके जीवन अग्रज हैं। कहने का मतलब यह है कि नये विचारों का बहन करने वाले मिर्फ नई उम्र के लोग ही नहीं हैं, उनमें अधिक वय के लोग भी हैं और उनका विरोध करने वाले मिर्फ पिछली पीढ़ी के लोग ही नहीं, नई पीढ़ी के लोग भी हैं। यह टकराव उम्र में बँटी हुई पीढ़ियों का नहीं, वैचारिक धरातल पर दो तरह से सोचने वाली पीढ़ियों का है।

नई पीढ़ी के कथाकार न एक नागरिक के रूप में प्रवेश किया था इस पीढ़ी के सभी कथाकार मध्यवर्ग से आए थे, ऐसे घरों से, जिनके ढाँचे चरमरा कर टूट रहे थे पर जो अपनी पुरानन गरिमा में फिर भी भूले हुये थे वह मध्यवर्ग अपनी विशिष्टता में आज भी 'हिन्दू' बना हुआ है, पर घरों से निकल कर आने वाली पीढ़ी 'हिन्दू' नहीं थी। कर्मकाण्ड से मुक्त, धर्म में निराश यह पीढ़ी नये मानवीय सन्तुलन की खोज में थी। इस खोज में औद्योगिक विकास और शहरों की जिन्दगी न बहुत सहाय दिया इस जिन्दगी ने चाहे उसे नया सन्तुलन न दिया हो पर पुरान में टूटने को बाध्य प्रवश्य किया। और यह बाध्यता ही 'नये' की पहली चुनौती बनो। यदि जीवन की यह बाध्यता न होती, तो शायद 'नये' का इतना दबाव भी न होता। वह 'नया' केशन के रूप में नहीं, एक अनिवार्य शर्त के रूप में आया था,

नई पीढ़ी के लेखकों ने इस शर्त को स्वीकार किया हर स्तर पर। मानसिक, बौद्धिक, भावनात्मक—सभी स्तरों पर। भौगोलिक रूप में गाँव, शहर, कस्बे के स्तर पर। यह आवश्यक ही नहीं था कि अलग-अलग जगहों में स्थित कहानीकारों में 'नये' की इस शर्त को अपनी-अपनी तरह स्वीकार किया और इसीलिए इधर क कहानी में इतनी विविधता भी आई। यह विविधता भी नई कहानी की एक शक्ति है। कभी-कभी यह विविधता उन लोगों के लिए कठिनाई उपस्थित करती है, जो आज की कहानी में एक बैधा-बैधायी टाँचा देखना चाहते हैं। सामाजिक स्तर पर जो टाँचा टूट गया है, वह उस कहानी में खुद कैसे बचा रह सकता है जिसका स्रोत ही जीवन है। मानसिक या बौद्धिक भाव-विलास नहीं।

मृत्यु ध्यक्ति की नियति है, विचारों की नहीं। विचारों की यह सम्पदा परम्परा से ही मिलती है, और उनमें जीने हुए निरन्तर विकसित और नया होते रहने की अनिवार्यता अपने परिवेश में जीने वाले ध्यक्ति की शर्त है।

कहानी लिखना व्यवसाय नहीं—विश्वास है। शेषक भकेला होता तो उसे किसी विश्वास या आस्था की जरूरत नहीं पड़ती। पर वह भकेला नहीं है अस्तित्व के सफट को एक कर्कश या दूकानदार बनकर भी भेला जा सकता है (जो किसी भी

रूप में हीन नहीं है) पर मैं देखक इसलिए हूँ कि उसे भेलने के साथ-साथ ठेल भी सकता हूँ । यह संकट मेरे लिए सम्पूर्ण प्राप्ति नहीं है—इस संकट के पीछे छिपे तथ्य और रहस्य भी चेतना का प्राप्य हैं, इसलिए धरा में जीने की कोई बाध्यता नहीं होती, पीछे देखकर, वर्तमान को बहन कर आगे देखना सहज प्रक्रिया बन जाती है ।

कलाओं के विकास का आधार ही सामाजिक-साम्बन्धिक अस्तित्व है । यदि यह अस्तित्व उनसे निरपेक्ष होता, तो केवल अन्तर्विरोधों में जी सकना ही सम्भव होता । जो निरपेक्ष हैं वे उन अन्तर्विरोधों में मृत की तरह जी भी रहे हैं और अपने सलीब उठाये हुए कब्रिस्तान की ओर उन्मुख हैं । यहां रहते हुए मौत को छलना ही मेरा काम है, और इस काम में सारी दुनियां मेरा हाथ बँटा रही है—बौद्धिक, सामाजिक, वैज्ञानिक, यान्त्रिक आदि स्तरो पर । जो मेरे लिए किसी भी रूप में मौत पैदा करता है वह तत्व अमित्र है, इसलिए मेरी उससे सहमति नहीं है और उसका प्रतिवाद करते रहना मेरा धर्म है ।

कहानी लिखना लेखक के लिए यातना नहीं है । यातनापूर्ण हैं वे कारण जो लेखक को कहानी लिखने के लिए मजबूर करते हैं...और यह मजबूरी तभी होती है, जब लेखक का अपना संकट दूसरों के संकट से सम्बद्ध होकर असह्य हो जाता है...या उसकी अपनी कण्ठा दूसरों की संवेदना से मिल कर अनात्म हो जाती है ।

कहानी लेखकों को औरों से जोड़ती है, या यह कहें कि बहुतां से सम्पृक्त होने की सांस्कारिक स्थिति ही कहानी की शुरुआत है । यह शुरुआत बार-बार हुई है और महान कहानीकारों द्वारा हर बार वह शेष होने की स्थिति तक पहुँची है ।

कहानी की मृत्यु के घोषणापत्र लिखने वाले और उन पर अंगूठा लगाने वाले झूठी अदालतों के दरवाजों पर बैठे हुए मुहरिर और उनके पेशेवर 'चश्मदीन गवाह' ही हो सकते हैं—लेखक नहीं । लेखक मृत्यु का नहीं, जीवन का साक्षी होता है । शव की साधना अधोरपन्थी तान्त्रिक करते हैं, लेखक नहीं । लेखक का जीवन इतिहास नापेक्ष है । इसके तमाम अन्तर्द्वन्द्वों का साक्षी है—व्यक्ति और उसकी सामाजिकता—दोनों का । जहाँ सामाजिकता की क्रूरता व्यक्ति के यथार्थ को दबावती है, या जहाँ व्यक्ति के ग्रह की क्रूरता सामाजिकता के यथार्थ को नकारती है, वहाँ आज की कहानी । यानी नयी कहानी नहीं हो सकती—यहाँ आग्रह मूलक लेखन ही हो सकता है । ऐसा लेखन, जो किसी एकाकी क्रूरता को साग्रह अग्रसर करने वाला यन्त्र बन जाता हो ।

नयी कहानी आग्रहों की कहानी नहीं है, प्रवृत्तियों की हो सकती है । और उसका मूल स्रोत है—जीवन का यथार्थ बोध । और इस यथार्थ को लेकर चलने वाला

वह विराट मध्य और निम्न मध्य वर्ग है, जो अपनी जीवनी शक्ति से आज के दुर्दान्त पकट को जाने अनजाने में खोल रहा है। उसका केन्द्रीय-पात्र है (अपने विविध रूपों और परिवेशों में) जीवन को बहाना करने वाला व्यक्ति। नयी कहानी ने इसलिए उस 'तीमरे उपजीवी' को पनाह नहीं दी, जो एकाएक बहुत महत्त्वपूर्ण होकर प्रेमचन्द और प्रसाद के बाद यशपाल की समकालीन कहानी में सहसा घुस आया था। जिसने अपने झूठे आभिजात्य को अस्त्र बनाकर उस विराट वर्ग की नैतिकता और मानवीयता को और भी जर्जर किया था—उसके साथ बनात्कार किया था। जिसने आर्थिक रूप से विपन्न परिस्थितियों में जकड़े, रुढ़िया में पड़े उस विराट मानव समुदाय के लिए एक ध्वनि-वादी नैतिक सकट खोल कर दिया था। जिसने हर प्रोष्ठ को अपने लिए निर्जन स्थानों या हाइ गल्लियों में भ्रमला खड़ा कर घेना चाहा था। हर पुरुष को हीन-अधु बना देना चाहा था। उसे उसके सार्वक परिवेश के प्रति शकालु और सशयप्रस्त करके भ्रमला कर देने की कोशिश की थी और क्षणवादी दर्शन की पीडावादी व्याख्या से हर क्रूरा अनैतिकता और अमानुषिकता के प्रति उसे बीतराग कर देना चाहा था।

नयी कहानी ने इस ग्रन्थ को पहचाना था। तभी उसने जीवन को विभिन्न स्तरों पर बहाना करने वाले, उससे सम्पृक्त केन्द्रीय पात्रों की तलाश की थी—यथार्थ की तलाश की थी, जिसकी साथी हैं वे कहानियाँ, जो इस दौर में दिखी गयी—पराया सुख, मगल, धरती अब भी घूम रही है, जानवर और जानवर, जहाँ नन्ही कंद है, दोपहर का भोजन, लीफ की दावत, गुलकी बन्नी, गुनरपुर्ग, बदलू, हसा जाई भ्रमला, नन्हो, चौदह कामी पचायत, पल्लकुली, बैस का कट्या, तीसरी कसम, सन्दन की एक रात, रेखा, यही सब है, गुलाब के फूल और काटे, हिरन की घाँस, सिक्का बदल गया, कस्तूरी मृग, समय, जमीन आममान, रक्तपात, फेंस के इधर और उधर, एक पवि के नाट्य आदि। कहानियाँ और भी हैं, और यह भी सही है कि उपरोक्त कहानियाँ के लेखकों ने सभी कहानियाँ 'नयी' नहीं लिखी हैं, पर यही आज की कहानी की एक सशक्त धारा है और कहानियों की इसी धारा से मैं अपने को जुड़ा हुआ पाता हूँ।

इन पिछले दस-पन्द्रह वर्षों में कुछ 'गजटेड आलोचकों' के कारनामों के कारण एकाएक प्रगतिशीलता, जनवादी श्रिटिकोण आदि शब्दों से लेखकों को परहज हो गया, इतना ही नहीं उन शब्दों से उन्हें डर भी लगने लगा—मेरे लिए वे बाद डर का कारण नहीं हैं—वे मेरी शक्ति हैं।

हाँ, एक अन्तर्द्वन्द्व हमेशा मन में रहा है क्योंकि कोई भी विचार अन्तिम नहीं है, और बनने परिवेश में, जहाँ मूल्यों का सकट हो, आस्था को फिर-फिर

टडोलने की आवश्यकता हो, निराशा से ऊब-ऊबकर घबराने की स्थिति हो, वहाँ एक लेखक का काम बहुत नाजुक हो जाता है। इस संक्रान्ति को धीरे-धीरे देखकर, अनुभव के स्तर पर जाकर संवेदनात्मक स्वर में कुछ कहना ही अपना दायित्व लगता है—और कहानियों की 'बीम' को चुनने की यही लेखक की दृष्टि भी है। इसलिए जीवन के प्रति प्रतिबद्ध होना लेखक की अनिवार्यता है। इस दृष्टि—हारने और अकुलाते मनुष्य की गरिमा में मेरा विश्वास है। मुझमें इतना झूठा दर्प और दुस्साहस नहीं कि अपनी समस्त याती को हीन, कमीन, असलील, विगलित और हराया आदि मानकर चल सकूँ। मुझे झुके हुए मस्तक से सहानुभूति है, हारे हुए योद्धाओं से स्नेह है—क्योंकि मेरी दृष्टि में उनका झुका हुआ मस्तक शर्म का विषय नहीं है, शर्म और क्रोध का विषय है वे दुर्दान्त कारण, जिन्होंने उनके अस्तित्व के लिए हर तरह के संकट खड़े कर दिये हैं।

जिनकी जीत होती रहेगी, वे क्रूर होते जायेंगे, इसीलिए मुझे तो लगता है कि मैं, हमेशा 'हारे हुए' के बीच रहने के लिए प्रतिबद्ध हूँ, और यह सब तक रहेगा जब तक सब जीत नहीं जायेंगे और मैं विल्कुल अकेला नहीं रह जाऊँगा। तब मुझे न आस्था की जरूरत होगी, न विश्वास की और न लिखने की।

इसीलिए, कहानी विचारों और भावना—दोनों को वहन करने वाली विधा है। विचार के अभाव में भावना भावुकता में बदल सकती है और भावना के अभाव में विचार पुंसत्वहीन हो सकता है। तर्क संचेतना की शक्ति है, जो गहरे यथार्थ तक उतरने में मदद देता है। इसलिए बौद्धिकता को मैं कहानी का संयम मानता हूँ, जो उसे अश्रु-विगलित शोक-प्रस्तावों और 'अंधेरे की चीखों' से अलग करती है। अपने यथार्थ को वहन करते हुए, निरन्तर बदलते परिवेश को देखते हुए लिखने का प्रयास ही मेरा प्रयास है।

यह प्रयास कभी मुझे या अन्य लेखकों को इतना न बांधता, यदि यह 'नये' से प्रेरित न होता। आज प्रभावशाली रूप में लिखने की पहली शर्त ही यह नयापन या आधुनिकता का बोध है। पर आधुनिकता मेरे लिए वही है, जो अपने ऐतिहासिक क्रम और सामाजिक सन्दर्भों से प्रस्फुटित हुई है—जो प्रभावों को तो ग्रहण करती है, पर अपने आन्तरिक और बाह्य प्रारूपों में नितान्त जातीय और राष्ट्रीय है।

पश्चिम की कुण्ठा, कुत्सा, अकेलापन, पराजय और हताशा चिन्ता का विषय हो सकती हैं, वर्ण्य नहीं, क्योंकि हमारी कुण्ठा, अकेलापन और अस्तित्व का संकट उससे नितान्त भिन्न है—वह दृष्टि परिवार से उद्भूत है, वह आर्थिक सम्बन्धों के दबाव से

अनुस्यूत है—हम अपने मनीष स्वयं देनेवालों की स्थिति में नहीं, हमारी स्थिति दूसरों द्वारा गाये गये मनीषों पर जबदेस्ती सटका दिये गये लोगों की है।

कहानी हम दूसरा से भयाक्रान्त नहीं करती, उनमें हम संवेदना और सहस्रों के स्तर पर सम्बद्ध करती है। नयी कहानी ने बड़ी मृदमता और कलात्मकता में इस सम्बन्ध-सूत्र को पुनः स्थापित किया है—और बुझाये वे लिपटी या धुंए में छुई वस्तु-स्थिति को बोद्धिक प्रौढ़ता से भाकार किया है।

अमूर्त की अभिव्यक्ति एक शीघ्र है, पर गलत समझों में बड़ी पलायन भी है। अमूर्तता सूक्ष्मता की पर्याय भी नहीं है, बल्कि वह बोद्धिकता की विरोधी भी है। अमूर्त की अभिव्यक्ति देना कला का दायित्व हो सकता है, पर अमूर्तता को प्रत्यक्ष देना पलायन के अलावा कुछ और नहीं है। विज्ञानो ग्रन्थ निराकारवादी चित्रकारों ने अमूर्त की अभिव्यक्ति दी है, अपनी अभिव्यक्ति को अमूर्त नहीं बनाया है। कथ्यवस्तु को विद्यत्ता और मृदमता की सघन-मकोचित प्रभुति यथार्थ को धुंधला नहीं, प्रसर करती है।

नयी कहानी इस दिशा में भी प्रयत्नशील रही है और उसने जीवन की सहिल्यता की अभिव्यक्ति का भी (मात्र जटिलता या कठिनता को नहीं) अपने प्रयोगों में शामिल किया है। असफल प्रयोग दुःख और जटिल भी दिखायी दिये हैं, पर सफल प्रयोग स्पन्दित जीवन-सन्धों के रूप में भाव भी घटक रहे हैं।

कला के स्तर पर कहानी बहुत ही कठिन प्रिया है। हर कहानी एक चुनौती बनकर सामने आती है और उसके सब सूत्रों को समालने में नए फटने लगती है—यह कठिन परीक्षा का समय होता है। भागता रहना है यह भागता तब तक चलता रहता है, जब तक अनुभव अनुभूति में आत्मसात नहीं हो जाता।

अमूर्तता, लापी हुई सांकेतिकता और 'अस्तित्व' को जीवन से ऊपर मानने का पश्चिमी दर्शन, दिमागी भय और बड़बानी—इन तत्त्वों को लेकर भी कहानियाँ लिखी जा रही हैं, तथा जो नितान्त अन्तर्मुखी होते जाने की नियति से घाबड़े हैं, वे कहानी की मूल जातीय धारा से इसलिए कटी हुई हैं, कि उन में जीवन के अपने मस्कारों की गन्ध नहीं है। पराई समस्याओं और पराई भावमिकता के मात्र दिमागी भावेन से ग्रस्त कुछ शिक्षकों ने इस तरह के भेखन को एक 'स्टेट्स मिप्पल' बनाने की कोशिश ही नहीं की, बल्कि अपनी मानसिकता तथा 'अणु मूर्तिमयता' के दायरे भी बना लिये और उनमें अपने को कैद कर लिया। इस का परिणाम ये कहानियाँ हैं जो मात्र की द्वावसाधिक पत्रिकाओं की माग को पूरा करने के लिये लिखी जा रही हैं—जिन्हीं एक चमत्कृत कर देने वाले भाव्य के सहारे ये कहानियाँ किसी 'मूड' या

स्थिति के निवन्धात्मक प्रस्तुतीकरण तक ही जा पाती हैं, क्योंकि उनमें उद्दाम जीवन के किसी पक्ष का अनुभूत यथार्थ नहीं होता ।

आज की कहानी ने जब अपने परिपाटीबद्ध फार्म को तोड़ा, तो कुछ प्रयत्नों में अराजकता आ जाना स्वाभाविक था । यह सिर्फ हिन्दी में नहीं बल्कि देशी विदेशी भाषाओं की नयी कहानी में भी हुआ है । समसामयिक विदेशी कहानी—साहित्य की जीवन्त और स्वस्थ धारा से परिचय न होने के कारण हमारे यहां भी वहां की विगलित और पराजित पीढ़ी की आवाज में आवाज मिलाई गई और अस्तित्व के संकट को बन्द कमरो में बैठकर 'भेला' और प्रस्तुत किया गया जिससे आज की कहानी को शेकर आन्त धारणाएँ फेली ।

पर 'अस्तित्व' को, जीवन की एक स्थिति के रूप में मानते हुए और यथार्थ युग बोध को सहेजते हुए कहानी की मूल धारा ने जीवनपरकता को नहीं छोड़ा । आज की नई दुनियाँ की संचेतना कहानी के मध्यम से सबसे सशक्त रूप में प्रकट हो रही है । प्रत्येक देश में कुछ ऐसा है जो तेजी से मर रहा है और कुछ ऐसा है जो उभर रहा है । इस तीव्र संक्रमण में सही मूल्यों को पहचानना और उनको अपनी कला का अंग बनाना सहज नहीं है । मूल्यों और आधुनिक संचेतना के नाम पर हमारे यहां भी बहुत कुछ ऐसा लिखा गया है जिसका कोई सम्बन्ध समकालीन जीवन या जातीय जीवन से नहीं है, और न वह व्यक्ति के वास्तविक मनोजीवन का ही प्रतिफलन है । विदेशों में कुछ बोहेमियन किस्म के लेखकों की जमात मौजूद है, जो अपनी कुण्ठाओं की शिकार है और अपने विकृत मनोभावों को बड़े ही चुस्त वाक्यों और चौंकाने वाली भाषा में पेश कर रही है—ऐसी भाषा और ऐसे वाक्यों में जिन्हें दुबारा पढ़ने पर कोई अर्थ नहीं रह जाता ।

इन बोहेमियन, या अघोर पंथियों के तात्कालिक लेखन ने सभी को चौंकाया भी और उत्तेजित भी किया । लेकिन "चौंकाना" 'बोध' नहीं होता और उतेजना 'शक्ति' नहीं होती ।

चौंकाने और उत्तेजित करने की उसी क्रिया में हमारे कुछ लेखकों ने भी हाथ बैठाया और ऐसी मनोदशाओं या स्थितियों की कहानियाँ लिखी, जो परिग्रष्ट-मान-व्रियता की ठण्डी निवन्धात्मक रचनाएँ भर हैं । जो दिमागी बदहवासी को व्यक्ति का सत्य स्वीकार कर जीवन में अकेलेपन, कुण्ठा, पराजय, अवसाद, जुड़े न होने की पीड़ा को खोजती घूम रही है—यह खोज व्यक्ति को संदर्भहीन मानकर चलती है, जिसके आगे या पीछे कुछ नहीं है, जो अपने एक 'नितान्त असम्पृक्त क्षण' में पूर्ण है ।

विदेशों में भी इस विकृत दर्शन को साहित्यिक स्तर पर अस्वीकार किया गया

है। इसका प्रमाण वे रचनाएँ हैं, जो वहाँ की प्रभावशाली साहित्यिक पश्चिमों में आ रही हैं, लेकिन जो हम तक नहीं पहुँचती।

नयी कहानी के बारे में कुछ भिन्नार्थों सुनाई पड़ती हैं। पहली दान जटिलता की उठाई जाती है। सारिलिष्ट जीवन के कथा सूत्रों या अनुभूतियों की अभिव्यक्ति का प्रयास आज की कहानी में किया गया। हर अनुभूति की, यदि हम ऊपरी स्तर से बरा हटकर बातें करें तो, अपनी लम्बाई, चौड़ाई और एक अक्षय्य आकार होता है। वह जीवन्त होता है, उसमें भावों की अनुभूति भी होती है और इन्तानी भावना भी। अनुभूति को उसकी इस समग्रता में नयी कहानी ने ही प्रस्तुत किया है, नहीं तो अधिकांश कहानियाँ इकहरी अनुभूति का ही जीकर चलती थीं, इसलिये उनमें सपाट सीधापन था। आज की कहानी में उसी तरह का सीधापन नहीं, और न पहले की तरह वे सपाट हैं। अनुभूतियों का उनकी समग्रता में पेश करने के कारण नयी कहानी में मामलता आई है, और वस्तु तथा शैली के नये प्रयोगों ने अभिव्यक्ति के ढंग को बदला है, इसमें प्रेषणीयता का परिवर्तित सीधा रास्ता कुछ खोया-खाया-सा नजर आ सकता है, पर लिखित और प्रकृत कला नये रास्ते की तलाश में, अनुभवों के नवीन धरातलों को छूने के प्रयास में, जड़-जड़ अकुलाती है, तब-तब कुछ आकार बन-बहाने-से लगते हैं। नयी इमारत की नींव पड़ने के बाद पहले-पहल जो आकार सामने आता है वह देखने में अजीब उलझा-उलझा-सा लगता है। बाद में उसका सौन्दर्य स्पष्ट होता है और जड़रतों के मुताबिक वह इमारत ज्यादा उपादेय साबित होती है।

कला के क्षेत्र में यह सृजन लगभग ऐसी ही प्रक्रिया से गुजरता है और रचना-कार के मानस के धुँधले विचार-दिग्ध सन्दर्भों में अकित होने लगते हैं—अपने आकारों के साथ। ऐसे प्रयोगों की प्रक्रिया में कुछ अस्पष्टता कभी-कभी रह जाती है, पर सफल प्रयोग जटिलता के शिकार नहीं होते—आज की कहानी के किसी भी सफल या सार्थक प्रयोग के प्रति जटिलता का आरोप नहीं लगाया जा सकता। उल्टे, उनमें एक सुलभाव नजर आता है—जटिल और सारिलिष्ट जीवन के सूत्रों का। इधर की कहानी ने अपने को उन अस्पष्ट गुंथलों से निकाला है, जो मात्र प्रणियों या कुण्ठाओं को जन्म देती थी। नयी कहानी का यह एक सशक्त पक्ष है कि उसने उनके जीवन को सम्प्रेषित करते हुए भी, अपनी आन्तरिक गूँथ को बहुत सुलमाकर रखा है और इसीलिए उसका कथ्य और भी अधिक शक्ति सम्पन्न रूप में अभिव्यक्त हुआ है। लेकिन 'सीधापन' और 'सुलभाव' दो अलग बातें हैं।

स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से सभी क्षेत्रों में एक नवीन उन्मेष की सम्भावनाएँ दिखाई देने लगी थी। हर क्षेत्र में इस उन्मेष के लक्षण भी

साईं दिये और व्यापक स्तर पर उसकी प्रतिक्रियायें भी हुईं। जन-मानस की रकी शक्ति अकुलाने लगी और संस्कृति, धर्म, सामाजिक मूल्य और साहित्य—सभी में नया कर सकने की इच्छा तीव्र होती गई। साहित्य में यह 'नया' भावबोध के र पर स्वीकारा गया और आधुनिकता को एक आवश्यक लक्षण माना गया।

साहित्य में आधुनिकता की मांग एक सच्ची मांग थी लेकिन यह आधुनिकता क्या? क्या यह समकालीनता ही थी? क्योंकि कुछ स्तरों पर समकालीनता को आधुनिकता माना गया है। लेकिन समकालीन जीवन मूल्य या विचार आधुनिक ही, ह आवश्यक नहीं है। 'आधुनिकता' एक सन्दर्भहीन मूल्य नहीं है। यह परम्परा के न्दर्भ में ही आंका जा सकता है। यह एक ऐसा मूल्य है, जो बीते हुए को सार्वक प में भविष्य से जोड़ता है।

आधुनिकता एक ऐसी मानसिक-बौद्धिक स्थिति है, जो अपने परिवेश और माज की गहनतर समस्याओं से उद्भूत होती है और समकालीन जीवन को संस्कार ती है। मुख्य-मुख्य मानव मूल्यों में सर्वव्यापी और सार्वजनीन होते हुए भी आधु- निकता का स्वरूप अपनी जातीय विशेषताओं से अलग नहीं होता। जातीय संस्कारों के रहते हुए भी उसमें इतनी उदारता है कि वह विजातीय गुणों को अपने में समाहित करने की शक्ति रखती है। लेकिन आधुनिकता की इस उदारता का दुरुपयोग या लत बोध भी हो सकता है।

स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद कहानी के क्षेत्र में एक उन्मेष दिखाई पड़ा था, खास- तौर से सन् ५० के आसपास। यह उन्मेष एक अनिवार्य स्थिति थी। पर इस उन्मेष के साथ ही आधुनिकता दो रूपों में व्यक्त होती दिखाई दी—फैशन परस्ती के रूप में और दूसरे सार्वक बोध के रूप में। फैशनपरस्ती ने आधुनिकता के नाम पर निरर्थक वैजातीय संस्कारों को ओढ़ा और इस सार्वक मूल्य को समाज के सन्दर्भ से काटकर नेतान्त वैयक्तिक 'अर्थ' दिये और अपने लिए 'स्वतन्त्रता' की मांग की—जबकि दूसरी ओर कुछ साहित्यकारों ने आधुनिकता को समाज के नये सन्दर्भों में खोजा और प्रत्यक्ष रूप से जीवन के प्रति आस्था की मांग की। नयी कहानी की आन्तरिक शक्ति यही आस्था है—जीवन के प्रति और जीवन के सभी सन्दर्भों के प्रति।

कहानी दिमागी समस्याओं को खड़ा करके आरोपित सामाजिकता की ओर नहीं, बल्कि सामाजिक और समाज से सम्पृक्त व्यक्ति की यथार्थ चेतना की ओर उन्मुख है। यह यात्रा कहानी से यथार्थ बोध की ओर नहीं, बल्कि यथार्थ बोध से कहानी की ओर है।

'नई कहानी' शुरू से यथार्थपरक, समाजधर्मा और प्रगतिशील मूल्यों के प्रति

ममणित रही है । वह किमी गोष्ठी या भव पर एक प्रस्ताव के रूप में स्वीकृत होकर सृजन के स्तर पर नहीं उतरी है, उसका अपना स्वाभाविक विकास हुआ है, जिसके बीच प्रेमचन्द और प्रमाद में थे । यह आकस्मिक नहीं था कि नयी कहानी के उदय के साथ ही प्रेमचन्द, प्रमाद, यशपाल आदि की कहानियों के प्रति दुबारा आग्रह दिलाया । 'साँप', 'जयदीन', 'पथर का धीरज', हीलीबोन की बत्तलें', 'एक रात', 'एक गी' आदि में 'पूम की रात', 'कफन', 'घटरज के बिनाही' आदि कहानियों पर आग्रह (एम्प्रेसिस) बिसक गया था । यह आग्रह अपनी पूरी गरिमा के साथ 'नयी कहानी' के उदय के समय ही बदला था । और यह बदलता आग्रह मार्क्सवादो ऐतिहासिक दृष्टि और युग की सन्नान्ति की ही देन थी । हमारे समय की यथार्थ अनुभूति और सवेदना की ही देन थी, जिसने एक पूरी पीढ़ी को आध्यात्मिक, नैतिक और भौतिक स्तरों पर आक्रान्त किया था ।

हूँ, नयी कहानी ने अपने आनीय, राष्ठीय सदस्यों से अपने को अधिक जोड़ा था अपने समाज के मानसिक, आर्थिक और नैतिक रूप में प्रताड़ित, दलित, बुझे और टूटे हुए पात्रों की ही महानुभूति और सवेदना दीनी लोक जीवन से सीधा सम्बन्ध जोड़ा था । नई कहानी के लेखकों ने उस 'यथार्थ सफ्ट' को भेजा था, उसे आत्मसात किया था, जो युद्ध और विभाजन के बाद एकाएक आ पड़ा था, और जिसे कटु यथार्थ के स्तर पर वह विकेंद्रित नई कविता बहने नहीं कर पा रही थी, जो कलाधर्मों, सत्यजीवी और लघुमानववादी होती जा रही थी ।

'नई कहानी' ने अपनी त्वरा में कुछ गहन रास्ते भी अपनाए, कुछ कुण्ठित और अधूरे लेखकों को भी शायद पनाह दी वह सब इसलिए कि उसका आन्दोलन तब नहीं था, और वह समय भी ऐसा नहीं था, जब प्रतिगामी लेखकों का कृतित्व अपनी प्रवृत्तियों को स्पष्ट मुखरित कर पाया हो वे प्रतिगामी लेखक भी एक भयंकर अन्तर्द्वन्द्व के शिकार थे, और उनका अन्तर्द्वन्द्व स्पष्ट होने के लिए कुछ और समय माँगता था । जैसे-जैसे उनका कृतित्व खुलता गया और उनकी आस्थाएँ प्रकट होती गयीं, वे अपने आप 'लघुकहानी' के आन्दोलन में प्रविष्ट होते गये और 'अंधेरे में चीखने' को ही अपनी सार्थकता समझ बैठे ।

और ऐसे समय, जब कि 'नई कहानी' अपने जीवन-सापेक्ष मूल्यों को अन्तिम रूप से घोषित कर, अपने विविध भटकाव से निकलकर प्रशस्त पथ पर समस्त प्रगतिशील और यथार्थपरक मूल्यों को लेकर चल रही है—श्री शिवदानामिह चौहान प्रेत की तरह जाने हैं और एकाएक लम्बी नौद के बाद जीव उठे हैं । कई बार साहित्य के इस प्रमाद में रोशनियाँ हुई हैं और जब-जब यह रोशनियाँ हुई हैं, तब-तब यह चोत्कार करने, डरावने प्रेतस्वर मुखरित हुए हैं, और उन्होंने उन रोशनियों को बुझा-

कर ही दम घेना चाहा है ।

श्री शिवदानसिंह चौहान आज यशपाल, अमृतलाल नागर, भगवतीचरण वर्मा, अशक, विष्णु प्रभाकर, कुशनचन्दर, राजेन्द्रसिंह वेदी आदि को मान्यता देने की सहिष्णुता दिखा रहे हैं, जब उनकी परवर्ती (नये कहानीकारों की) पीढ़ी और पाठक समुदाय श्री चौहान से पहले समादर सहित उनके कृतित्व को जीवन्त प्राप्ति मान चुका है । और अपने प्रमाद में श्री चौहान वर्तमान तथा भविष्य की ओर पीठ किये हुए कुछ ऐसी भंगिमा में औद्यत्य के साथ खड़े है कि मेरे आतंक को मानो....मेरे सहधर्मी के अस्तित्व को मानो....

जिस समाजपरक यथार्थवादी धारा के लिए श्री चौहान अपने विकृत आवेग में आकुल दिखाई पड़ रहे हैं—साहित्य में वह कहाँ और कौनसी धारा है ? वह कौन-सी विधा है, जो अपने समर्थ कृतिकारों के साथ वैचारिक और लेखन के स्तर पर उन मूल्यों के प्रति समर्पित है ? आज कहानी की वह कौनसी उपलब्धि है, जो अमृतराय, रेणु, भीष्म साहनी, राजेन्द्र यादव, मार्कण्डेय, अमरकान्त, कमल जोशी, कृष्णा सोबती, हरिशंकर परसाई, मन्मू भण्डारी, लक्ष्मी नारायण लाल, शिवप्रसाद सिंह, उषा प्रियम्बदा, शैलेश मटियानी, शरद जोशी, राजेन्द्र अवस्थी, शशि तिवारी, ओमप्रकाश श्रीवास्तव, रमेश वक्षी, शानी, धनश्याम सेठी, गेखर जोशी, वीरेन्द्र में—हदीरता आदि के कृतित्व से अधिक प्रगतिशील और मानवतावादी मूल्यों को सहेज कर सामने आई है ? या भविष्य की वह कौनसी आशा है जो, प्रयाग शुक्ल, विजय चौहान, रामनारायण शुक्ल, मधुकर गंगाधर, शरद देवड़ा प्रबोधकुमार, महेन्द्र भल्ला, द्वधनार्थसिंह, रवीन्द्र कालिया, ज्ञानरंजन, गंगाप्रसाद विमल, परेश, देवेनग्रुप्त, से० रा० यात्री गिरिराज किशोर एस० लाल, सुशील कुमार, अवध नारायणसिंह, मधुकरसिंह, नीलकांत, काशीनार्थसिंह, प्रेम कपूर, ममता अग्रवाल, मेहलून्नि सा परवेज, ओम-तिवारी, अरुण, महेन्द्र, नरेन्द्रनाथ आदि के आतिरिक्त उन्हें अधिक सम्भावना पूर्ण दिखाई देती है ।

यह पूरी-की-पूरी पीढ़ी, मात्र कुछेक वर्षों के अंतराल से आने के बावजूद उन्हीं आंतरिक और बाह्य यथार्थवादी मूल्यों को लेकर नये बोध और नई दिशाओं की खोज में व्यस्त है ।

अपनी मानसिक दनावट में जो कयाकार कलावादियों और रहस्यवादियों के अधिक निकट थे, वे जरा ज्यादा आदर्शवादी थे, और आंशिक यथार्थ को ग्रहण करके सामाजिक तिलस्मों की कहानियाँ लिखने की ओर ही ज्यादा उन्मुख थे । आदर्श भी जब ज्यादा हावी हो जाता है, तो कुछ कुछ तिलस्मी-सा बन जाता है और अनजाने ही कला कला के लिए का प्रतिपादन करने लगता है । उसका जीवन्त संसर्ग समाप्त हो जाता

है। उसे प्रस्तुत करने वाला लेखक साहित्यिक सग्यासी के दर्जे तक उठ जाता है। यह स्यास, चाहे वह जीवन में हो या साहित्य में—एक तरह का प्रबुद्ध पलायन ही है।

कथ्य और कला दोनों ही स्तरों पर नई कहानी ने अपने को जीवनपरक विचारधारा से जोड़कर विकसित किया है। यहाँ एक भ्रम हो सकता है, 'विकसित' शब्द को लेकर। व्यक्तिपरक धारा के सदर्भ में यही शब्द 'अलगवाव' में बदल जाता है, यानी नई कहानी ने उस व्यक्तिमूलक धारा से अपने को तोड़ा या अलग किया। इस अलगवाव को देखना और समझना बहुत आवश्यक है।

व्यक्तिपरक कला की माँग थी कि व्यक्ति को उसके अन्तरिक परिवेश में देखा जाए। और उसी के मानहून कहानीकार दुर्लभतम रहस्या की खोज कर चमत्कारिक नतीजे निकालने लगा। विविष्ट की खोज की गई और उसी का अन्वेषण। व्यक्ति को समाज-सरिता के प्रवाह से निकालकर खुर्दबीन के नीचे, एक कौंच की सतह पर रखकर ये विरक्षेपण किये गए। हमारे उन कहानीकारों ने व्यक्ति के रेशे-रेशे उधेड़ कर रख दिए, यह पोस्टमार्टम होता रहा और व्यक्ति के जट्टर की 'रिपोर्ट' प्रकाशित होती रही। उन भ्रमकों ने उस जट्टर की कोई पहचान नहीं बना पाई, जिससे आदमी की मानसिक दुनियाँ दूषित हो रही थी और वह कुण्ठा, पराजय, अन्वेषण, सेक्स-जनित कुण्ठा आदि से ग्रसित हो, तरह-तरह की भीतों का शिकार हो रहा था।

विशेष की पहचान एक बात है और विष खाने की मजबूरी के कारणों की पहचान बिल्कुल दूसरी बात है। नई कहानी ने अपना दृष्टिकोण बदलकर, कारणों की तरफ दृष्टि किया। इसीलिए नई कहानी वहाँ से शुरू होती है (एक नये दृष्टिकोण के माप) जहाँ पहलू की कहानियाँ समाप्त होती थी।

'नई कहानी' के सम्बन्ध में एक भ्रम बहुत ज्यादा है—लोग समझते हैं कि यह भी 'नई कविता' की तरह का कोई आन्दोलन है। 'नई कविता' और 'नई कहानी' के भाव-जगत में मौलिक अन्तर है। नई कविता की अनास्था, पराजय, अन्वेषण, कुण्ठा आदि उन्ही अर्थ-सदर्भों में नई कहानी की मानसिकता का भग्न नहीं हैं, जिन अर्थों में वे नई कविता में हैं। नई कविता के व्यक्ति का अन्वेषण और नई कहानी के पात्र का अन्वेषण एक-सा नहीं है, उसकी कुण्ठा और अनास्था भी अलग हैं। फिन्हाल नई कविता की मानसिक धुनावट उन व्यक्तिवादों कहानीकारों के ज्यादा निकट है, जो अपने अन्तःसर्घों से जूझते हुए प्रबुद्ध पलायन कर गए—'नई कहानी' ने फिर उस कटे हुए व्यक्ति को सचेत रूप से, मूल जीवन की धारा से जोड़ा और विस्तृत सामाजिक परिवेश में उसका चित्रण शुरू किया। अज्ञेय की 'रोज' कहानी की नायिका वही वैठी हुई थी, वहाँ से उठकर, अमरकान्त की 'दोपहर का भोजन' की नायिका ने

काम शुरू किया और अपने वैयक्तिक दुख को दुख न मानकर समय के दुख को अना-भास अनावरित किया और अब वह सब लोगों के साथ रात का भोजन जुटाने की तलाश में अकेली खड़ी है। अज्ञेय की नायिका अपने दुख में अकेली थी, पर अमरकांत की नायिका अपने दुख में अकेली होते हुए भी, सबके दुख से जुड़ी है। नई कहानी में यह प्रस्थान सचेत प्रयामों के फलस्वरूप है—अन्तः प्रेरणा जनित आकस्मिकता के कारण नहीं। यह सचेत प्रस्थान ही मुक्ति है, और इस मुक्ति ने ही उसे नया बनाया है।

नई कहानी के उन्मेष के दो मूल कारण थे। स्वतन्त्रता प्राप्ति के आस-पास कहानी की मूल धारा नारे लगा-लगाकर और सूरज उगा-उगाकर थक चुकी थी (यह शायद उस काल में जरूरी भी था) और कहानी की व्यक्तिवादो धारा समय की समस्याओं की जबाबदेही से कतराकर 'नीलम देश की कन्या' की खोज में लगी हुई थी और उसकी एकांगिता ने पाठकों को उबा दिया था।

दूसरी ओर कविता के क्षेत्र में छायावाद की वायवी भावधारा और कृत्रिमता ने ऊब कर जो नई-कविता नये मान-मूल्यों को लेकर फिर से जीवन की ओर उन्मुख हुई थी, (जिसका मूल स्रोत निराला की संचेतना थी) और जिसका प्रतिनिधित्व शम-शेर बहादुर सिंह, मुक्तिबोध, नरेन्द्र शर्मा, गिरिजाकुमार माथुर, तागाजुन, केदार, नरेश मेहता आदि कविकर रहे थे, वह प्रयोगवाद की व्यक्तिमूलक चेतना के सैलाब में एकाएक त्रिखर गई थी और उसका मूल स्वर जीवन से विमुख हो अन्तश्चेतना की अध गुहाओं में गुंजती खोखली आवाज का हो गया था।

नई कविता का मूल स्वर विघटन की पीड़ा, पलायन, व्यक्ति का दुख, क्षणवादी दर्शन और घुटन से भरा था—जो इन्सान को लघु और कीड़े मकोड़ों से भी हेय मानकर चलने में तृप्ति पा रहा था, जो मनुष्य को उसके इतिहास से सम्पृक्त करके देखने में विश्वास नहीं रखता था, बल्कि उसे एक नितान्त असम्पृक्त इकाई के रूप में प्रस्तुत कर रहा था। वह समय की धारा को नकारने वाले 'नदी के द्वीपों' के रूप में अपनी एकान्तिक सत्ता की घोषणा कर रहा था और पिटे हुए व्यक्ति की पीड़ा को अपनी 'दृष्टि' और अपनी 'ईमानदारी' से अभिव्यक्ति दे रहा था। नई कविता की यह दृष्टि ही दूषित और सीमित थी, जो खण्डित होते ढाँचे की चरमराहट, गर्द गुबार, चीख-चिल्लाहट, बदहवासी और अकेले होते जाने के दुख को ही देख रही थी। कुछ उसी तरह, जैसे किसी दुर्घटना में ग्रस्त लोग अपने जरूरी, अपने दर्द तथा अपनी निस्सहायता के अहसास से विकल और विगलित होते हैं।

नई कहानी उस बदहवासी की कहानी नहीं थी। इसीलिए उस भावधारा से उसे सम्पृक्त नहीं किया जा सकता। नयी कहानी की दृष्टि बदलते मूल्यों की सार्थ-

कना, बनने सम्बन्ध के सम्बन्धनों और इतिहास से सम्पृक्त व्यक्ति की इच्छा-प्राप्ति, सुख-दुःख, प्राप्ति निराशा और मरणों की तरफ थी। इसका प्रमाण ये कहानियाँ हैं जो नई कहानी के पहले उन्मेष के साथ सन् ५० के आस-पास सामने आई — 'वीफ की दावत', मलवे का मालिक, जहाँ लम्बी कैद है, हमी जाई भबेला, तीसरी बरग, काल मुन्दरी, बदबू, दोपहर का भोजन, कर्मनाशा की हार, चौदहकोसी पंचायत मेल, पारिन्दे, धरती सब भी घूम रही है आदि। इनके भलावा भी पचासों कहानियाँ हैं, जो इस बात की पुष्टि करनी हैं।

नई कहानी में कथानक के ह्रास और अमूर्त चित्रण को लेकर उसके सहित्य होवे जाने की बात उठाई जाती रही है। कुछ ऐसी कहानियाँ और विचार इधर आये हैं, जो इस बात का भ्रम पैदा करते हैं कि नई कविता और नई कहानी का आवश्यक एक ही है। कहानी और कविता के आवश्यक में मौलिक अन्तर है और उनके स्वर भी पृथक् हैं। नई कविता की कुष्ठा, भवेलापन, ट्रेडन और पराजय नई कहानी की मानसिकता का भग्न नहीं है। इधर कुछ कहानियों में कविता जैसे घु घसे प्रतीक, कुण्ठित विश्व और निरर्थक रूपक आये हैं। यह तभी होश है जब कथाकार के पास कथ्य के रूप में या तो कुछ नहीं होता या इतना भीना होता है कि कहानी की सामलता को भेल नहीं पाता—और सब ऐसी कहानियाँ विपत्ति की रोमासवादिता की बौद्धिकता का जामा पहनाकर पेश की जाती हैं। उक्त यथार्थ को भेल न सकने के कारण ही यह पलायन है। इसीलिए यह जीवन में भी पलायन है—जिन्दगी से भागते हुए उसका यथार्थ नहीं देखा जा सकता, और न उसकी सार्थक खोज हो की जा सकती है।

नई कविता की मानसिकता से प्रेरित कथ्यहीन कहानियाँ 'उक्तिवैविध्य' या वाग्वैदग्ध्य की अच्छी मिसाल हो सकती हैं, पर साहित्य के इस लक्षण को हम सदियों पहले नकार चुके हैं।

कवितानुषा कहानियाँ पश्चिमी साहित्य की कुष्ठा भवेलापन, परम्पराहीनता, हार और घनास्था को ही लेकर चल रही हैं, जो हमारी जातीय संवेदना का स्वर नहीं है, चाहे कुछ क्या समीक्षक उनमें जातीय श्रुतों की खोज के लिए कितने ही जमत्कारी प्रयत्न बना न करें। दवा के प्रभाव में भरते हुए और दवा खा-खाकर मरते हुए व्यक्ति की मृत्यु में अन्तर है। दोनों की मृत्यु एक नहीं है। रोशनी के लिए खोजते हुए व्यक्ति और रोशनी को सहन न कर सकने के कारण खोजने वाले व्यक्ति की खोज में अन्तर है। और इस अन्तर को देख सकने की दृष्टि ही आज की कहानी की दृष्टि है।

आज की कहानी के मूल्यांकन की समस्या साहित्य की अन्य विधाओं से संबद्ध है। जिसके लिए एक विशिष्ट आधार तथा मानदंड की अपेक्षा है। क्या साहित्य का मूल्यांकन या उसकी प्रवृत्ति का निर्धारण वस्तु की दृष्टि से किया जाये, या शिल्प के आधार पर, प्रगति की दृष्टि से अपेक्षित है या प्रयोग के आधार पर समीचीन है? इस मूल समस्या को मैंने उत्तर छायावादी काव्य की प्रवृत्तियों के मूल्यांकन के सम्बन्ध में उठा कर एक तीसरे मानदंड की ओर संकेत किया था, जो साहित्य की विधा-विशेष को प्रेरित करने वाली उस चेतना अथवा जीवन-दृष्टि को मूल्यांकन का आधार बनाता है जो वस्तु एवं शिल्प, प्रगति एवं प्रयोग दोनों को रूपान्तरित करने की क्षमता से सम्पन्न है, जो इन दोनों के मूल में अखंड एवं अभिन्न रूप में प्रेरक शक्ति है। यदि अधुनातन साहित्य के मूल में उस प्रेरक जीवन-दृष्टि को आधार बना कर उसे आँका जाये तो उसका वस्तु-पक्ष तथा शिल्प-पक्ष जो एक-दूसरे में संश्लिष्ट हो कर उभरते हैं, अधिक स्पष्ट हो सकते हैं। इस जीवन-दृष्टि के दो मुख्य तथा चार गौण स्तर हैं जो आधुनिक हिन्दी-साहित्य और संभवतः अन्य भारतीय भाषाओं के साहित्य की विभिन्न प्रवृत्तियों को प्रेरणा देते हुए दृष्टिगंत होते हैं। एक जीवन-दृष्टि का सम्बन्ध व्यक्ति-चिन्तन, व्यक्ति-सत्य, व्यक्ति-यथार्थ, व्यक्ति-हित, व्यक्ति-विकास से है और दूसरी का सम्बन्ध समष्टि-चिन्तन, समष्टि-सत्य, सामूहिक यथार्थ, समाज-मंगल, सामाजिक विकास से है। एक जीवन और जगत का चित्रण एवं मूल्यांकन व्यक्ति-चिन्तन से प्रेरित मान्यताओं एवं अनुभूतियों के आधार पर करती है और सामाजिक विधान तथा उसकी धारणाओं को व्यक्ति-हित, व्यक्ति-स्वातन्त्र्य, व्यक्ति-विकास के उद्देश्य से आँकती है और दूसरी समष्टि-चिन्तन, समष्टि-मंगल को केन्द्रस्थ कर व्यक्ति-विकास, व्यक्ति-हित आदि को नियमित करने के पक्ष में है। आज राजनीति, समाज तथा साहित्य आदि के क्षेत्रों में इन दो जीवन-दृष्टियों में घोर विरोध की स्थिति पायी जाती है। इसलिए इन परस्पर-विरोधी जीवन-दृष्टियों में सह-अस्तित्व की स्थिति को मान्यता दी गयी है। इन दो जीवन दृष्टियों के दो-दो विशिष्ट रूप हैं। समष्टि-चिन्तन का एक सामान्य एवं आदर्शवादी रूप है जिसकी उपलब्धि प्रेमचन्द की उपन्यास तथा कहानी-परम्परा में द्विदोषकालीन काव्य में आलोचना की शुक्ल

पद्धति में होती है। इसमें सृजनात्मक साहित्य के वस्तु एवं शिल्प को रूपायित और आलोचना के मानों को निर्धारित किया है। इस सामान्य समष्टि-चिन्तन का विशिष्ट, वैज्ञानिक एवं यथार्थवादी रूप मार्कसवादी जीवन-दृष्टि में संक्षिप्त होता है जो प्रगतिवादी काव्य, उपन्यास, कहानी तथा यात्रावादी आलोचना के मूल में है। इसी प्रकार व्यक्ति-चिन्तन, आदि से प्रेरित जीवन-दृष्टि का एक सामान्य एवं आदर्शवादी रूप है जो छायावादी कविता, व्यक्तिवादी उपन्यास-कहानी तथा सोप्टववादी आलोचना पद्धति में मिलता है। इससे छायावादी कविता, व्यक्तिवादी कथा-साहित्य की वस्तु एवं शिल्प तथा सोप्टववादी आलोचना के मान प्रभावित हैं। इस सामान्य व्यक्ति-चिन्तन से प्रेरित जीवन-दृष्टि जब विशिष्ट यथार्थवादी एवं अतिशय व्यक्तिवादी रूप में उसी भाँति परिणत होकर मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों से पुष्ट होने लगती है जिस भाँति सामान्य समष्टि-चिन्तन से प्रेरित जीवन-दृष्टि मार्कसवादी सिद्धान्तों से प्रभावित एवं पुष्ट होकर विशिष्ट एवं वैज्ञानिक रूप धारण करती है, तो यह प्रयोगवादी कविता, मनोवैज्ञानिक उपन्यास कहानी के वस्तु-पक्ष एवं शिल्प-पक्ष को प्रेरणा एवं आकार देती है और मनोवैज्ञानिक समीक्षा के मानदंडों को निश्चित करती है। इस प्रकार आधुनिक हिन्दी-साहित्य की विभिन्न विधाओं की प्रवृत्तियों और समीक्षा की विविध पद्धतियों के मूल में इन चार जीवन-दृष्टियों को प्रेरक शक्तियों के रूप में आँका जा सकता है और इसमें साम्य समीक्षण न हो कर कारणवश है, आकस्मिक न हो कर युग-चेतना के विविध स्तरों तथा क्षेत्रों के निजी सत्कारी का परिणाम है। इन दृष्टियों का स्वरूप इतना यान्त्रिक भी नहीं है जितना सुविधा की दृष्टि से तथा स्पष्ट करने के उद्देश्य से उद्घाटित किया गया है। एक ही दृष्टि तथा एक ही साहित्यकार की विभिन्न दृष्टियों के मूल में उसकी जीवन-दृष्टि अन्तर्विरोध से भी प्रेरित एवं आक्रांत हो सकती है। इसीलिए कृति-विशेष तथा साहित्यकार-विशेष को प्रेरित करने वाली मूलचेतना में अन्तर्विरोध से अवगत हो कर ही उसका मूल्यांकन अधिक सगत, स्पष्ट एवं स्थायी हो सकता है। इसके लिए पाठक एवं आलोचक की दृष्टि की स्वयं पूर्वाग्रहों से मुक्त होना पड़ता है जिसका आलोचना के क्षेत्र में प्रायः अभाव पाया जाता है और इस अभाव का कारण कहानी-कला तथा अन्य साहित्य-विधाओं की प्रवृत्तियाँ एवं दृष्टियों का मूल्यांकन एकान्तर रह जाता है।

✓ आज की हिन्दी-कहानी को जीवन की जटिलता एवं संकुलता का सामना करना पड़ा है जैसे अभिव्यक्ति देने के लिए भाव-बोध के नये स्तर, सौन्दर्य-बोध के नये तत्वों, यथार्थ के नये परातलों की उद्भावना करनी पड़ी है। इन नये मन्त्रों की खोज है आज की कहानी को नयी कहानी की सजा देने पर

भी विश्वास कर दिया है। क्या आज की कहानी पुरानी अथवा प्रेमचन्द-परम्परा की कहानी से इतनी भिन्न एवं स्वतंत्र है जितनी नयी कविता द्विवेदी-कालीन काव्य तथा छायावाद से कट कर स्वतन्त्र अस्तित्व रखती है? इस समस्या को आलोचकों तथा कहानीकारों ने विभिन्न स्तरों पर उठाया है और इसका समाधान अलग दृष्टियों से दिया है। इनके परस्पर विरोधी मतों के मूल में इनकी वही परस्पर विरोधी दृष्टियाँ हैं। इस समस्या पर वाद-विवाद तथा आज की कहानी से सम्बद्ध अन्य विषयों पर विचार-विनिमय प्रायः पत्र-पत्रिकाओं में उपलब्ध है। इन पत्रिकाओं में कहानी, नई कहानियाँ, लहर, विनोद, कल्पना, कृति के नाम विशेष रूप से लिये जा सकते हैं। इनके अतिरिक्त कहानीकारों ने स्वयं अपने संग्रहों की भूमिकाओं में निजी-दृष्टिकोण को स्पष्ट करने के प्रयास में आज की कहानी के वस्तु-पक्ष तथा शिल्प-पक्ष पर आलोचक डाला है। आज की कहानी के मूल्यांकन के लिए परिसंवादों तथा साहित्यिक गोष्ठियों का आयोजन भी हुआ है जिनमें कहानीकारों तथा इनके आलोचकों ने इसके अस्तित्व एवं महत्व को स्वीकार किया है। इस प्रकार उपेक्षित उमिला को उठाने में इन आलोचकों के योगदान की ओर भी संकेत करना आवश्यक है। डॉ० नामवर सिंह ने हिन्दी में सबसे पहले आज की कहानी को नयी कहानी की संज्ञा देने का साहस किया है। एक खेल में इन्होंने इस उपेक्षित उमिला की सार्वकता का निरूपण करते हुए उसके शरीर (शिल्प) की अपेक्षा उसकी आत्मा (वस्तु) पर बल दिया है। इस धारणा में आलोचक की निजी दृष्टि का आभास मिलता है जो समष्टि-चिन्तन से प्रभावित है। नामवर सिंह भीष्म साहनी की 'चीफ की दावत, कमलेश्वर की 'राजा निरवंसिया' या देहाती जीवन के नये कथाकारों में ही 'वास्तविकता' की 'उपलब्धि' पाते हैं और जिसका अभाव अज्ञेय की कहानियों में इन्हें खटकता है। इनकी दृष्टि में शिल्पवादी प्रवृत्ति में कहानी अपने अस्तित्व को सुरक्षित नहीं रख सकती। इनके मतानुसार शिल्पवादी अथवा शिल्प को महत्व देने वाले आलोचकों ने कहानी की जीवन-शक्ति का अपहरण किया है जिसका इन्हें वास्तविक खेद है। इस प्रकार वस्तु एवं शिल्प को महत्व देने के विवाद के मूल में खेलकों की निजी जीवन-दृष्टि है। कहानी को वस्तु पर बल देने वालों पर समष्टि-चिन्तन तथा शिव-तत्व का अधिक प्रभाव है और उसके शिल्प को महत्व देने वालों की जीवन-दृष्टि के मूल में व्यक्ति-चिन्तन तथा सौन्दर्य तत्व की प्रेरणा है। इन परस्पर-विरोधी जीवन दृष्टियों के परिणाम स्वरूप एक वस्तु को तो दूसरी शिल्प को अधिक मान्यता देने के लिए वाध्य है। इस सम्बन्ध में डॉ० नामवर सिंह का वक्तव्य है—'नये भाव-सत्य की अभिव्यक्ति के लिए नये शिल्प का नारा लगाया जाता है जिसके भिन्न कहानी में कभी केवल वातावरण, कभी

एक व्यक्ति का मात्र रेखाचित्र, कभी व्यंग्य द्वारा यहाँ एक विकार दिया जाता है और उसे कहानी का नाम दिया जाता है, इस पर डॉ० नामवर ने विशेष आपत्ति की है इसका कारण यह है कि प्रेमचन्द ने भी शिल्प को नया रूप दिया था, चेतोव ने भी कथानक सम्बन्धी परम्परा को तोड़ कर कहानी का दामन नहीं छोड़ा था। अतः शिल्प का स्वामी वही है जो इसका दाम है। वह शिल्पगत नवीनता की सीमा को निर्दिष्ट करने तथा बाँधने के लिए गति का उदाहरण देते हैं। कहानी में कहानीपन उभी तरह आवश्यक है जिस तरह गीत में गीतात्मकता आवश्यक होती है। श्रीकांत वर्मा इस कहानीपन को 'सम्बन्ध' के रूप में आंकते हुए लिखते हैं—'कविता में जो मय है, कहानी में वह सम्बन्ध है। आज की कहानी के सम्बन्ध में इस प्रकार शिल्पगत समस्या को उठाया गया है। इसका एक कारण यह है कि कहानी के क्षेत्र में 'प्रयोगवादियों' ने जीवन की जटिल भावभूमियों तथा सकुल परिस्थितियों को अभिव्यक्ति देने के लिए इसके शिल्प को निखारने का प्रयास किया है। इनकी व्यक्ति-चिन्तन से प्रेरित जीवन-दृष्टि डॉ० नामवर को इसलिए प्रमाण्य है कि वह स्वयं मजुन के समान मछरी की समाजवादी आँख के अनिश्चित मछनों को देखने के पक्ष में नहीं हैं। इनके शिल्प-सम्बन्धी विरोध का मूल कारण शिल्पवादियों का कथ्य है जो व्यक्ति-मृत्यु से प्रेरित है। कमलेश्वर की 'राजा निर्वसिया' में इन्हें शिल्पगत नवीनता इसलिए नहीं प्रसरती कि इस कहानी में लोक-रुपा का समावेश है और अज्ञेय आदिके शिल्प-प्रयोग इसलिए नहीं माने कि उनकी कहानियों की वस्तु इनकी जीवन-दृष्टि के अनुकूल नहीं बैठती। वह इस खेदे के कहानीकारों पर यह आरोप लगाते हैं कि वे इस भ्रम में जीवन की व्यर्थता को व्यापक रूप में चित्रित कर रहे हैं, लघुता के आधार पर निरर्थकता का प्रसार कर रहे हैं। इनकी दृष्टि में कहानी की मार्थकता दिखा को, अनदेखी स्थिति को इंगित करने में लक्षित होती है। अज्ञेय की 'रोज' इसलिए असफल कहानी सिद्ध की जा सकती है कि इसमें किसी विशिष्ट दिशा की ओर इशारा नहीं है। इसमें नारी के रिक्त एवं नीरस जीवन की दुखनी रंग पर हाथ तो अवश्य रखा गया है और दुखती रंग पर हाथ रखना कहानी का उद्देश्य भी है, परन्तु यह 'रंग समष्टि' की न होकर व्यष्टि की है जो अज्ञेय की जीवन-दृष्टि के अनुरूप है और डॉ० नामवर के दृष्टिकोण के विपरीत है। इसी आधार पर इन्होंने मोहन राकेश को भी डाक बंगले का कहानीकार घोषित किया है और इनकी कहानियों को अधकार में जुगजुप्सों को पकड़ने का प्रयास माना है। राकेश की तीन कहानियों में व्यक्ति-चिन्तन का पुष्ट प्रथवा व्यक्ति-सत्य

का रंग है उसका महत्व डॉ० नामवर की दृष्टि में नगण्य है, परन्तु इनकी कुछ कहानियों का कथ्य सामाजिक चेतना से अनुप्राणित होने के कारण आलोचक की विशिष्ट दृष्टि के अनुरूप हो सकता है और इसमें वह यायावर की सतही संवेदना के स्थान पर कहानीकार की गहरी संवेदना को पा सकते हैं और कहानीकार को दर्शक की संज्ञा न दे कर स्रष्टाओं की चेतना में खड़ा होने की अनुमति दे सकते हैं। इस प्रकार आलोचक का मूल्यांकन उसकी मूलभूत जीवन-दृष्टि से प्रभावित हो कर एकांगी बन जाता है। इसी कारण डॉ० नामवर साहित्य में वैयक्तिक तथा पारिवारिक चेतना की अभिव्यक्ति को ठहराव की स्थिति घोषित करते हैं जो इनकी दृष्टि में युग सत्य नहीं है। युग सत्य का स्वरूप गत्यात्मक एवं प्रगतिशील होता है और डॉक्टर साहब ने इसकी गति की चाल तथा प्रगति की दिशा को भी निश्चित कर रखा है। 'जीवन में शक्ति और सौन्दर्य' का आधार इस नयी शक्ति के जीवन में दिखाई पड़े और नयी शक्ति की समस्याओं को और जागरूक कहानीकारों का ध्यान जाए।^१ इनकी विशिष्ट जीवन-दृष्टि मध्यवर्ग के निरर्थक जीवन में सार्थकता नहीं खोज पाती। इस जीवन को लेकर एक भी ऐसी कहानी नहीं है जिसमें जीवन का स्वस्थ सौन्दर्य और मानव की शक्ति मिलती हो ! इनके लिए नागरिक जीवन निरर्थक है और ग्रामीण सार्थक है। यह मत वस्तुस्थिति का नाम है या डॉ० नामवर सिंह की माक्सवादी जीवन-दृष्टि का परिणाम है—इसका निश्चय करना कठिन नहीं है। अपने मतवाद के अधीन हो कर वह नागरिक जीवन में इन संदर्भों की अभिव्यक्ति को भी नितान्त उपेक्षा करने पर बाधित हो जाते हैं जो अमृतराय तथा अन्य कहानीकारों की कृतियों में अभिव्यक्ति पा सके हैं और जो इनकी जीवन-दृष्टि को ध्वनित भी करते हैं। अतः इनके कहानी-कला सम्बन्धी मूल्यांकन की निजी उपलब्धियाँ एवं सीमाएँ हैं। इन्होंने कहानी के मूल्यांकन को एक गंभीर स्तर पर अवश्य स्थापित किया है जिससे उपेक्षित कहानी-साहित्य को महत्व भी मिला है। इसका परिणाम यह भी निकला है कि कहानी-सम्बन्धी समीक्षा पुराने आधार की अपेक्षा नये धरातल पर होने लगी है, केवल शिल्पगत दृष्टि से न होकर वस्तुगत दृष्टिकोण से भी होने लगी है, कथानक-चरित्र चित्रण के शास्त्रीय चौखटे में आवद्ध न हो कर संश्लिष्ट रूप में होने लगी है, परन्तु कहानी को समग्र रूप में ग्रहण करने तथा संश्लिष्ट रूप में आँकने में भी आलोचक की मान्यताएँ परोक्ष तथा प्रत्यक्ष रूप में बाधक एवं साधक बनी रहती है। एक ओर तो कहानी को संश्लिष्ट रूप में

भावने की प्रवृत्ति है और इसके वस्तुपक्ष एवं शिल्पपक्ष को मनवाने का प्राग्रह है, वस्तुवादियों एवं शिल्पवादियों पर आधारित संगीत का प्रयास है। एक सीमा तक मूल्योक्त की श्रुति के लिए वस्तु एवं शिल्प को, अनुभूति एवं उसकी अभिव्यक्ति को एक-दूसरे से धुँकाया जा सकता है, परन्तु मन्तव्य, इनकी स्थिति कबों और उनके माहव, मौल्य और उनका विशिष्ट की होती है।

भाज की कहानी कर्मप्रण में सरसै' दही समस्या उसके वस्तुपक्ष तथा शिल्पपक्ष की नवीनता के आधार पर उसके स्वतन्त्र अस्तित्व को स्वीकार करने या न करने में लक्षित होती है। एक पक्ष उसे स्वतन्त्र अस्तित्व उसकी नयी वस्तु के आधार पर देता है और दूसरा उसके नये शिल्प के कारण उसे नयी कहानी की संज्ञा देना उचित समझता है और तीसरा उसे कहानी-परम्परा का विकसित रूप मान कर उसे नयी कहता है। इस प्रकार प्रगति एवं प्रयोग की नवीनता की आवश्यक स्वीकार कर भाज की हिन्दी-कहानी का प्रेमचन्द-परम्परा के विकसित रूप की ही मान्यता देना आलोचकों के चौथे दल को अधिक संगत जान पड़ता है। इनके मतानुसार भाज की कहानी नयी कविता के समान स्वतन्त्र व्यक्तित्व नहीं रखती। इसका कारण यह हो सकता है कि अब तक कहानी में कहानीपन विद्यमान है भ्रम या जब तक कहानी कहानी का रूप धारण नहीं कर लेती तब तक इसे नयी की संज्ञा में यचित रखना ही उचित जान पड़ता है। नयी कविता ने अकाव्य का रूप धारण करने के उपरान्त ही नयी होने का शौर्य पाया है। कहानी को नयी की संज्ञा देने वालों में परस्पर विरोधी मत रखने वाले आलोचक एवं कहानीकार हैं डा० नामवर सिंह। कभी नयी वस्तु के आधार पर इसे नयी मानते हैं और कभी नयी शैली की दृष्टि से इसे नयी के विशेषण से भंडित करते हैं। इसका कारण यह हो सकता है कि वह वस्तुगत आधार में अक्षत भुक्त हो कर कभी-कभी उसके शिल्प की इतनी उपेक्षा नहीं कर पाते जितनी वह पक्ष करने रहे हैं और शिल्पवादियों को कोसते रहे हैं। वह स्वीकार करते हैं कि अधिकांश अधुनातन कहानियाँ सांकेतिक हैं। इसके साथ यह भी सत्य है कि प्रेमचन्द, जेम्स, गुरुपाल ने सांकेतिक कहानियाँ लिखी हैं। भाज की कहानी की विशेषता ही उसकी सांकेतिकता में लक्षित होती है। भाज कहानी के अन्त में संकेत देने के स्थान पर कहानी का समस्त गहन सांकेतिक है। इस कारण मधुकी कहानी में संकेत एक-दूसरे में गुम्फित रहने हैं। भाज की कहानी इसलिए भी नयी है कि वह मात्र संकेत नहीं करती, संकेत है। इस लेख में

डा० नामवर आज की कहानी को नयी की संज्ञा उसके नये शिल्प के आधार पर देते हैं, इसमें नये विम्ब-विधान एवं नये प्रतीक-विधान की दृष्टि से देते हैं, परन्तु इसके साथ ही संकेत के स्वरूप एवं उद्देश्य को भी इन शब्दों में स्पष्ट एवं निश्चित कर देते हैं ताकि कहानीकार इसके अस्वस्थ रूप के प्रयोग से स्वयं को बचा सकें और जिससे राजेन्द्र यादव नहीं बच सके हैं—'संकेत किस ओर?' यह केवल कटाक्ष है या इसमें किसी सत्य की ओर संकेत है? आख अपने आप सुन्दर है या अपने से परे किसी और वस्तु को दिखलाती है? इनकी दृष्टि में उपेन्द्रनाथ अशक, राजेन्द्र यादव, मोहन राकेश की कहानी-कला में नाटकीय मोड़ है, चाँकाने की लत है, रोशनी का अभाव है जिसके फलस्वरूप अशक स्वयं राह देख नहीं पाते और राह को कोसना आरम्भ कर देते हैं। इसलिए अशक की संकेतात्मक अथवा प्रतीकात्मक कहानियाँ लाजवन्ती की भाँति उनके कठोर हाथों का स्पर्श कर कुम्हला जाती हैं। इनके कुम्हलाने का कारण स्पष्ट है। अशक, राजेन्द्र यादव तथा राकेश की कुछ कहानियों में व्यक्ति-चिन्तन अथवा व्यक्ति-सत्य की प्रेरक दृष्टि है जो डा० नामवर के गले से नहीं उतर पाती। इनके लिए सत्य तो समष्टि-चिन्तन के साँचे में ढला होता है और यदि कहानी में संकेत एवं प्रतीक इस सत्य को उद्घाटित करने में असफल है तो वे अमान्य तथा आग्राह्य हैं।

मोहन राकेश ने भी आज की कहानी को नयी संज्ञा देना उचित समझा है। इनकी दृष्टि में इसका निजी अस्तित्व एवं व्यक्तित्व है। वह व्याख्यात्मक शब्दावली में इसकी परिभाषा को बाँधने का प्रयास करते हुए लिखते हैं—'नयी कहानी गाँव की कहानी है, नयी कहानी नये शिल्प की कहानी है, नयी कहानी सहज सांकेतिकता की कहानी है, नयी कहानी उदात्त पात्रों के चित्रण की कहानी है, नयी कहानी सामाजिक संघर्ष की कहानी है, नयी कहानी साधारण और परिचित जीवन की कहानी है, नयी कहानी अपरिचित जीवन की कहानी है, नयी कहानी स्वच्छ पारदर्शक भाषा में लिखी जाने वाली कहानी है और नयी कहानी बेल-बूटेदार भाषा में लिखी जाने वाली कहानी है। नयी कहानी सभी तरह की कहानी है और न जाने किस तरह की कहानी है।' इस तरह की बिन्दुहीन आलोचना तथा बिन्दुहीन कहानी को बिन्दु देने के लिए यहाँ इसके चार कोणों की ओर संकेत है और कहानी की बात को इनमें से किसी भी कोण से उठाया जा सकता है—शिल्प, भाषा, यथार्थ की

अभिव्यक्ति और सांकेतिकता । इनमें शिल्प, भाषा एवं सांकेतिकता का सम्बन्ध इसके अभिव्यक्ति पक्ष से है और 'यमार्थ' की अभिव्यक्ति का धनुर्भूति-पक्ष से । राक्षस और दोग्गो की सम्भावना को स्वीकार कर किन्हीं एक को उपलब्धि मानकर कहानी को सफलता का आँकन के पक्ष में नहीं है । इन सभी उपलब्धियों में जब सगति बैठ जाना है तब कहानी को आन्तरिक प्रवृत्ति का निर्माण होना है । वह नयी कहानी में इस आन्तरिक प्रवृत्ति को सावदमक मान कर इसे परम्परा से कटा हुआ भी नहीं स्वीकार करते । प्रेमचन्द की कहानियों में भी सांकेतिकता का विकास भिन्न स्तरों पर हुआ है । 'कफन' तथा 'शूद्र के खिताबी' में चरित्रों का स्वरूप मारविड (morbid) है, परन्तु इनके सकल मारविड नहीं हैं । इसीलिए भाबू की कहानी पुरानी कहानी का विकसित रूप है, परन्तु साथ ही इसका निजी व्यक्तित्व भी है जिसके आधार पर वह नयी है । राक्षस नयी कहानी की उपलब्धियों को इसी नयी सांकेतिकता में पाते हैं और यह सांकेतिकता प्रेमचन्द, जनेन्द्र तथा अज्ञेय की सांकेतिकता से भिन्न है । जनेन्द्र तथा अज्ञेय की कहानी में सकल समुत्त हैं जो काल्पनिक विमो पर आश्रित है और ये कहानी की अपेक्षा कविता के अधिक निकट एवं अनुरूप हैं । मोहन राक्षस नयी कहानी के अस्तित्व एवं व्यक्तित्व को मान्यता देने हुए कहते हैं कि यह नयी कविता के समान भारतीय जीवन तथा पाठक से अपना सम्बन्ध तोड़ नहीं देती है । इसकी दिशा व्यक्ति की आन्तरिक कुण्ठाओं की दिशा न हो कर एक सामाजिक दिशा है जो आगे की सम्भावनाओं को व्यक्त करने हैं । इस मान्यता के आधार पर राक्षस की 'मिस पाल' 'मपरिवित' आदि कहानियों को नयी कहानी की कोटि में रखना कठिन हो जायगा । इनकी अधिकांश कहानियों के मूल में सामाजिक चेतना तथा कुण्ठ के मूल में वैयक्तिक चेतना की प्रेरणा है और इनका यथा स्थान विवेचन किया जायगा । जब वह नये सदमों तथा बदलते हुए मूल्यों को बात करते हैं तब वह नयी कहानी को सामाजिक दिशा में बाँध कर अपनी एकांगी दृष्टि को परिचय देते हैं और अपनी कुछ कहानियों का भी इस कोटि से कटिफार कर देते हैं । व्यक्ति की कुण्ठा भी कहानी की वस्तु बन सकती है, इसकी ओर भी संकेत किया जा सकता है, इसे भी नये सदमों में देखा जा सकता है । परन्तु इसमें रमण करना एक बात है, इसका विवरण करना दूसरी बात है और इन दोनों में भारी अन्तर पाया जाता है । राक्षस स्वयं अस्वस्थ, जीवन विषण्ण द्वारा स्वस्थ, संवेत देने के पक्ष में हैं । वह नयी कहानी के लिए वस्तु को अस्वस्थता को तब निषिद्ध नहीं मानते जब उसके संकेत से-असतोष-की भावना

जांगती है। इस प्रकार वह व्यक्ति की कुण्ठा को कहानी की उचित वस्तु न मान कर निजी आन्तरिक द्वन्द्व की स्थिति को परिचय देते हैं। एक ओर वह स्वीकार करते हैं कि हरे रोज के जीवन में सब कुछ अनेक संदर्भों में सामने आता है। इस विविधता को पकड़ना और इसे कहानी की सांकेतिक अन्विति में व्यक्त करना इनकी कहानी-कला का उद्देश्य एवं गन्तव्य है। इन विविध रंगों में व्यक्ति की कुण्ठा का भी एक रंग हो सकता है और संभव है यह काला हो और काले रंग से श्लेष्म को चिढ़ भी हो। इनकी अपनी अभिव्यक्ति डॉ० नामवर की तरह लाल रंग में न हो कर गुलाबी रंग में जान पड़ती है। इसीलिए डॉ० नामवर की राकेश की कहानियों में वे संकेत नहीं मिलते जो लाल रंग में रंगे हुए हों। संभवतः इस बात को दृष्टि में रख कर राकेश ने यह लिखा हो—‘अभावग्रस्त जीवन की विडम्बना केवल खाली पेट और ठिठुरते हुए शरीर के माध्यम से ही व्यक्त नहीं होती, विश्वास केवल उठी हुई बाहों के सहारे ही व्यक्त नहीं होता। इसके साथ यदि यह जोड़ दिया जाय कि रंग केवल लाल ही नहीं गुलाबी एवं काला भी हो सकता है तो राकेश की कहानी कला का स्वरूप अधिकांश रूप से स्पष्ट किया जा सकता है। वह काले रंग से इसलिए चिढ़ते हैं कि इस रंग में इनकी ‘मिस पोल’ रंगी हुई है और वह कहानी भी है। इस प्रकार मैं अपनी काली बेली का तिरस्कार कर उसे अपनी ममता से वंचित कर रही है। यह भी संभव हो सकता है कि कहानीकार व्यक्ति-चिन्तन से प्रभावित अपनी जीवन-दृष्टि से संघर्ष कर रहा हो जो ‘कभी-कभी’ इनकी कहानी के मूल में उपलब्ध है। इसके परिणामस्वरूप वह शिल्प की अपेक्षा वस्तु को अधिक महत्व देने के पक्ष में जोन पड़ते हैं—नये शिल्प का विकास केवल प्रयोग की चेतना से नहीं नये मैटर के सामने पुराने की असमर्थता के कारण होता है। इनकी कहानी-कला का शिल्प-पक्ष प्रयोग-बुद्धि पर आश्रित न हो कर नये स्वस्थ संकेत देने की व्याकुलता से रूपायित है। इसलिए इनकी कहानी में कहानीपन सुरक्षित है, जिस कारण वह अपनी कहानी-कला का सम्बन्ध परम्परा तथा भारतीय जीवन से जोड़ते हैं। आज की कहानी को मोहन राकेश का योगदान सृजन तथा आलोचना की दृष्टियों से विशिष्ट महत्व रखता है। वह कहानी के छोटे और साधारण केन्द्रों के माध्यम से बड़ा और असाधारण संकेत देना चाहते हैं जिसे वह व्यापक संकेत की संज्ञा भी देते हैं। वह आलोचक की उस दृष्टि को ‘स्वस्थ एवं अधिकारी’ नहीं मानते जो आज की कहानी का सम्बन्ध एक विशेष तरह के शिल्प या वस्तु के

माय जाड़ कर उसका मूल्यांकन करती है। इसके लिए अभिव्यक्ति में जिस स्वाभाविकता की आवश्यकता है वह जीवन की सहज अनुभूतियों से जन्म लेती है और स्वतः ही रचना को सहज एवं भवेद्य बना देती है। " इस प्रकार राजेश नयी कहानी के स्वल्प का स्पष्ट कर उसका स्वतंत्र अस्तित्व को स्थापित करते हैं। यह कहानी नयी दृष्टि का परिचायक है, इसके अभाव का स्वल्प भी नया है और इसका क्षेत्र भी अधिक विस्तृत है, परन्तु इनमें ठहरे हुए यथार्थ के वैयक्तिक एवं पारिवारिक रूप की अभिव्यक्ति निषिद्ध है और सामाजिक पार्श्व के व्यापक भाग का विवरण अभीष्ट है। इसलिये यह स्वयं का प्रेम-निकोन के आधार पर, जिसमें ठहरे हुए यथार्थ का वैयक्तिक स्वर ही ध्वनित होता है, कहानी-रचना नहीं करत परन्तु मनु भदारी को 'यही सब है' कहानी से इनने प्रभावित हो उठने हैं कि वह इसमें व्यक्ति यथार्थ को स्थितिहीन रूप में न पा कर गतिहीन रूप में आंकन लगने हैं और अमृतराय को प्रेम-निकोन पर आधारित कहानी 'समय' में अव्यक्त एवं गूढ़ अन्त को भी खोज निकालने हैं। राजेश को अज्ञेय की 'रोज' में सवेत अस्वस्थ और अमृतराय की 'समय' में स्वस्थ लगता है, जबकि इन दोनों कहानियों में नारी का समय निगल गया है। 'रोज' में नारी की व्याथा राजेश की व्याथा बनने में असफल और 'समय' में तीता की व्याथा सहज ही इनकी व्याथा बन जाती है। इन दोनों नारियों के मौन में एक उदासी है जो समान रूप से हृदय का भकभोर डालती है। इस सममान मूल्यांकन का कारण आलोचक का ठहरे हुए यथार्थ के वैयक्तिक रूप का विरोध है और 'जलते हुए यथार्थ' के सामाजिक रूप के प्रति मोह है। इस मोह का वह स्वयं भी कभी-कभी अपनी कहानियों में परिचया करने के लिए विवश हो जाते हैं। इसी कारण इनका व्यक्ति चिन्तन अथवा व्यक्ति-सत्य से प्रभावित दृष्टिकोण 'यही सब है' और 'समय' में भी स्वस्थ एवं सार्वक सवेता की उपलब्धि या भेना है।

भाजकी हिन्दी-कहानी को नयी की संज्ञा देने वालों में नाथवर सिंह तथा मोहन राजेश के अतिरिक्त राजेन्द्र यादव, रमेश शर्मा, आदि में भी अपने-अपने दृष्टिकोण से इसके नयेपन का निरूपण कर इसे 'नयी' के विशेषण से मण्डित किया है। राजेन्द्र यादव के अनुसार भाज की कहानी का एक ऐसा व्यक्तित्व अवश्य संकरा और निष्ठुर है जो इसको 'परम्परा से एक दम भिन्न है' और इसके साथ ही इसमें परम्परा के कुछ

२ नये आदल अवतार

१. नई कहानियाँ, कुसाई, १९६०, पृ० ७८

पूत्रों की सामान्यता भी है।^१ इस तरह आज की कहानी नयी है और पुरानी भी है, परम्परा से भिन्न भी है और परम्परा का विकास भी है। इस प्रकार वह इसके स्वरूप को सुलभाने की अपेक्षा उलझा कर ही रख देते हैं। इन्होंने कहानी सम्बन्धी अपने दृष्टिकोण को 'जहाँ लक्ष्मी कैद है' नामक कहानी-संग्रह की भूमिका में निरूपित करने का प्रयास किया है जिसे वह ओवर-हीयरिंग का नाम देते हैं। इसमें एक ओर वह कृष्णा सोवती की कहानी 'बादलों के घेरे' को महत्व देते हैं जिसमें व्यक्ति-चिन्तन का पुट है, और दूसरी ओर अमरकांत की कहानी 'जिन्दगी और जोंक' को महत्व देने में संकोच करने हैं जो 'प्रगतिशील' जीवन दृष्टि से अनुप्राणित है। इससे वह अपने दृष्टिकोण को प्रगतिशील सिद्ध करना चाहते हैं। मानव-जीवन को जीना है और इसके लिए समाज में स्वस्थ सम्बन्धों की स्थापना अवश्य करनी है। इन सम्बन्धों को स्थापित करने के लिए धन, समाज, नैतिकता की रुढ़ियों को नष्ट भी करना होगा। इन अस्वस्थ सम्बन्धों के मूल में समाज की आर्थिक व्यवस्था है। इस प्रकार की साम्यताओं में यादव के 'प्रगतिशील' दृष्टिकोण का परिचय मिलता है। प्रेम की समस्या का समाधान भी वह इसी दृष्टि से प्रस्तुत करते हैं। तिकोन की स्थिति पति, पत्नी तथा प्रेमी में उपलब्ध होती है, वह इन तीन व्यक्तियों को दो में परिणत कर, तिकोन को तोड़ कर इसे दुकोन बना डालते हैं। इस प्रकार वह सामन्ती मान्यताओं का विरोध करने में अपने व्यक्ति-चिन्तन का परिचय अवश्य देते हैं जो एक सीमा तक प्रगतिशील दृष्टि है; परन्तु जब वह प्रगतिशीलता की इस सीमा से आगे चलने की बात करने हैं तो इनकी साम्यताएँ हृदयगत न होकर बुद्धिगत होने का आभास देती हैं। कहानी-कला सम्बन्धी इनके सैद्धान्तिक निरूपण तथा जेनेन्द्र-अज्ञेय आदि की कहानियों के मूल्यांकन में समष्टि-चिन्तन से प्रभावित इनकी 'प्रगतिशील' जीवन-दृष्टि लक्षित होती है, परन्तु इनकी अपनी कहानी-कला के मूल में व्यक्ति-चिन्तन का गहरा रंग है। इसे देखकर ने जय लाल रंग का पुट दिया है तो वह कच्चा वन कर ही रह जाता है। राजेन्द्र यादव तिजी आन्तरिक विरोध के कारण नयी और पुरानी, प्रगति और प्रयोग, वस्तु और शिल्प की समस्याओं में उलझ जाते हैं और उलझाव की यह स्थिति इनकी कहानियों में भी उपलब्ध होती है। एक ओर वह जेनेन्द्र-अज्ञेय आदि की कहानी-कला के अस्तित्व को 'धारा' के रूप में अस्वीकार करते हैं और दूसरी ओर वह यह भी मान लेते हैं कि आज भी जेप साहे साहित्य से कट कर इन कहानीकारों की अलग दुनिया है जिसमें इनके अपने कवि, कलाकार आलोचक तथा सम्पादक हैं जहाँ "सोये जल" में वास करने वाली 'खानी कुर्पी की आत्माएँ' प्र

जिस लाभही का मान का रही है।" * इन्का मत है कि मनोवैज्ञानिक कथाकारों ने हान, प्रवृत्ति, दूत, मानस, मनुष्य की विभिन्न किया है और इस विवरण के मूल में इनकी मनोवैज्ञानिक जीवन-दृष्टि है, जो व्यक्ति-विस्तार से प्रेरित है। इस प्रकार मादन, जेनेट, अनेय तथा अन्य मनोवैज्ञानिक साहित्यकारों के द्वारा विभिन्न 'हान' प्रवृत्ति, दूत एवं मानस मनुष्य की प्रेरणा 'उबड़े हुए' लोगों के पक्ष में जान पड़ने है और दूते हुए मनुष्य की प्रेरणा उबड़े हुए मनुष्य के विवरण से प्रगतिशीलता का तुरन्त दर्शा है। वह अपने विभिन्न दृष्टिकोण से व्यक्ति-विस्तार से प्रभावित इन कथाकारों के कथाओं को तो विस्तार द कर आँकने हैं, परन्तु इनकी वस्तुगत तथा निरन्तर प्रगतिशीलता की उद्देश्य कर आते हैं। इस कथाकार की प्रवृत्ति तथा हानात्मक जीवन-दृष्टि जो व्यक्ति-सद, व्यक्ति-व्यक्ति की मान्यताओं से प्रेरित है सातमवीं शताब्दी तथा प्रति साधुनिक नारी चरित्र का ही सृजन कर सकी है, परन्तु इस जीवन-दृष्टि का आभास मात्र बहारी की कहानी 'यही सब है' में प्रति साधुनिक नारी के चरित्र में भी उपलब्ध होता है जिसका स्वरूप मोहन राजेश की दृष्टि में स्वस्थ है और साहस से युक्त है। इस प्रकार केवल मनोवैज्ञानिक साहित्यकारों के ही नहीं, इस दृष्टि के साहित्यकारों के भी अपने अपने कवि, कथाकार, मानोषक, एवं सम्पादक हैं। वास्तव में व्यक्ति-विस्तार तथा समाधि-विस्तार की दो भूत परस्पर विरोधी दृष्टियों के विविध स्तर तथा परानल हैं जिनमें सामंजस्य की स्थिति का प्रायः अभाव पाया जाता है, जिनके आधार पर सकेत स्वस्थ एवं मस्वस्थ बनाये जाते हैं, प्रतीक स्थितिशील एवं गतिशील रूप धारण कर लेते हैं और इनके कनस्वरूप मूल्योंका एक माँचे में ढल कर एकमात्र बन जाता है। काल की समीपता के कारण आज की कहानी का मूल्योंका अधिक जागरूकता तथा तटस्थता की प्रेरणा रखता है। इस कहानी के स्वरूप को उद्घाटित तथा निरूपित करने में अनेक कहानीकारों की सृजनात्मक तथा आलोचनात्मक दृष्टि है। इनमें रमेश बशी ने भी आज की कहानी को सम्पन्न बनाया है तथा इसे नयी की सजा से विभूषित किया है। इनकी मान्यता है कि पुरानी कहानी को बल कर 'नयी कहानी' की समृद्ध धारा में मिली है, जैसे जमुना का कर गंगा में मिली है। * वह 'यह' प्रश्न करते हैं कि आज की कहानी को नयी कहने में आपत्ति क्यों की जाती है। वह 'इतना' स्वीकार करते हैं कि पुरानी कहानी में सब कुछ था, नयी दिशा की सम्भावना भी थी; पर वह बँध गयी। वह नयी कहानी के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए इसकी परिभाषा इन शब्दों में बाँधते हैं—'नयी कहानी में व्यक्ति तोड़े है, स्थूल में सूक्ष्म की ओर' बड़ी

१ सहर नयी कहानी विनोबाक (हमारी बात)

२ सहर अगस्त, १९९९, पृ. २१३, २१४

है। इसने जो प्रयोग किये हैं उससे वन्द पानी वह निकला है; गद्य को एक नयी मधुरता मिली है। कथानक के शिकंजे से दूर वह मनचीती पगडंडियों पर चली है। स्थानीय रंग अगर आँखों को प्रकाशित करता है तो वातावरण मन को, परन्तु क्षण-प्रभाव का चित्रण सारे मूल को भकभोर देने की क्षमता रखता है। मैं गिनती के क्षण-चित्रों को चमका कर रह जाता हूँ, सूक्ष्म प्रतीकों एवं संकेतों के माध्यम से अंकित करने की कोशिश करता रहता हूँ। पात्रों और घटनाओं का स्वरूप इतना विरल हो जाता है कि मात्र लकीरों से ही उनका आभास मिल जाता है। मेरे हक में रास्ते हैं, मंजिल नहीं। इस प्रकार रमेश वक्षी आज की कहानी को वस्तु एवं शिल्प की दृष्टि से मात्र नवीनता में आँकने की अपेक्षा नयी कविता के निकट लाने के पक्ष में जान पड़ते हैं और इसका आधार 'क्षण की अनुभूति एवं अभिव्यक्ति' है। इन्हें कहानी लेखन में पूर्णता का आभास मिलता है। इसका कारण यह है कि इनके मतानुसार उपन्यास में विखराव, निबन्ध में प्रलाप, कविता में भावुकता, नाटक में कृत्रिमता दिखाई देती है और कहानी का शिल्प लड़की के बँधे हुए जूड़े या गुँथी हुई चोटी के समान होता है, जिसमें कुछ कमी नहीं होती। इसमें वह खुले तथा बिखरे वालों की उपेक्षा कर जाते हैं जिनकी छुटा कंथरीन में सफ़ोल्ड की कहानी-कला में उपलब्ध है। इनकी कहानी-कला के शिल्प का स्वरूप अजन्ता शैली में बँधा हुआ जूड़ा है या गुँथी हुई चोटी के समान है। वह पुराने को नया रूप देने और नये को नवीनतर बनाने की ओर में कहानी-सृजन की एक योजना भी तैयार कर देते हैं 'मेरी तसि—परेशानी परेशानी—अनुभव; और अनुभव—अभिव्यक्ति'। और मेरी अभिव्यक्ति ही मेरी कहानी है। इस योजना से इतना अवश्य स्पष्ट हो जाता है कि रमेश वक्षी अभिव्यक्ति-पक्ष को कितना अधिक महत्व देते हैं और इस प्रकार अपनी कहानी-कला के स्वरूप को अभिव्यक्तिवाद से प्रभावित मान लेते हैं। इसके अतिरिक्त क्षण-प्रभाव की अभिव्यक्ति में अस्तित्ववाद की प्रेरणा भी लक्षित होती है। इन दोनों वादों के मूल में व्यक्ति-चिन्तन का गहरा पुट रहता है तो अभिव्यक्ति को इतनी मान्यता देता है कि इसमें अनुभूति का समाहार हो जाता है। इस प्रकार नामवर सिंह मोहन राकेश तथा रमेश वक्षी ने विभिन्न दृष्टियों से नयी कहानी के अस्तित्व तथा व्याप्ति को स्थापित करने का प्रयास किया है।

इनके अतिरिक्त अन्य कहानीकारों तथा आलोचकों ने आज की कहानी में वस्तुगत एवं शिल्पगत नवीनता को स्वीकार कर इसे नयी संज्ञा देने से इनकार किया है। इन कहानीकारों में जेनेन्द्र कुमार, यशपाल, उपेन्द्रनाथ अशक, लक्ष्मीनारायण लाल

जिनकी प्रथम पुस्तकी पीढ़ी के कथाकारों में गणना होने लगी है, और नयी पीढ़ी के कहानीकारों में हार्शकर परमाई, मधुकर गगाधर, नित्यानंद तिवारी, श्रीकांत वर्मा, राजकमल चौधरी, निवप्रसाद मिश्र, कमलेश्वर भार्गव आदि के नाम लिये जाते हैं और इनके प्रतिरिक्त आलोचना में निवदान सिंह चौहान डॉ० देवीशंकर प्रबन्धी डॉ० देवराज, डॉ० प्रकाशचन्द्र शुभ्र आदि ने आज की कहानी की संभावनाओं तथा सीमाओं का अपनी अपनी दृष्टि में विवरण करते हुए इसे नयी कहानी की संज्ञा देने में सकोच किया है। इसका एक कारण यह हो सकता है कि काय के क्षेत्र में आज की कविता का नामकरण 'नयी' के रूप में पहले हो चुका था और आज की कहानी का स्वरूप नयी कविता के समान नहीं है। इसलिए इनकी दृष्टि में आज की कहानी को नयी कहानी का नाम देना अनुचित एवं असंगत जान पड़ता है। इसका दूसरा कारण यह है कि प्रायः सभी कहानीकारों एवं आलोचकों ने आज की कहानी में वस्तुगत एवं शिथिल नवीनता को परस्पर विरोधी दृष्टियों से देखा है। इससे आलोचना के क्षेत्र में संकुलता की स्थिति उत्पन्न हो गयी है। किसी विपरीत जीवन-दृष्टि में असहमत होना एक बात है, परन्तु उनमें प्रेरित तथा अनुप्राणित कहानी का पूर्वाग्रह में प्रसृत हो कर अवमूल्यन करना दूसरी बात है। इस अवमूल्यन का कारण आलोचकों की निजी अभिव्यक्ति की सीमाएँ भी हो सकती हैं। इन कहानीकारों तथा आलोचकों में जिनमें कहानी बनाव के षाठक तथा कहानी-प्रक्रियाओं के सम्पादक भी शामिल हैं, एक ही कहानी के सम्बन्ध में परस्पर-विरोधी मत प्रकट करते हैं और इन मतों के मूल में जीवन-बोध एवं सौन्दर्य-बोध के परस्पर-विरोधी धरातल हैं। आज की कहानी का मूल्यकन इन धरातलों पर हुआ है। इस सम्बन्ध में वस्तु एवं शिल्प, ग्राम-जन्म एवं नगर-जन्म आदि के प्रश्नों को उठाया गया है, सकोता एवं प्रतीक के स्वरूप एवं प्रत्यक्ष होने की समस्या को प्रस्तुत किया है, परन्तु उस मूल जीवन-दृष्टि की उपेक्षा की गयी है जो वस्तु के चयन, शिल्प की गठन, संकेत प्रतीक के स्वरूप, प्रभाव-प्राण की अभिव्यक्ति आदि को सम्प्रेषित करती है।

इस पुरानी बनाम नयी कहानी के वाद-विवाद में शिवदान सिंह चौहान ने नयी का न केवल घोर विरोध किया है वरन् उन आलोचकों को भी कोसा है जो नयी के स्वतंत्र अस्तित्व को स्थापित करने के प्रयास में सक्षम हैं। इनका दावा है कि नामवर सिंह जब नयी कहानी का फलसफा गढ़ने के लिए अत्येवर काश, सार्त्र और शायद आल्बेर्टो के दरवाजों पर राजदे कर रहे थे जिसके परिणाम-स्वरूप कहानी का मूल्य-कन कथानक, चरित्र चित्रण के आधार पर करने की अपेक्षा सदिग्ध रूप में करने के

पक्ष में थे, उस समय स्वयं वह नयी कहानी का अध्ययन कर रहे थे। शिवदानसिंह को जिस कहानी का संप्रेष्य भाव प्रभाववादी स्वरूप, कथन-वैचित्र्य वस्तु के बढ़ते आयाम के कारण अभूतपूर्व लगा, वह कहानी इनकी दृष्टि में 'शिशु का अभ्यास, पागल का प्रलाप, बौद्धिक उलझन अथवा पिछड़े संस्कारों का उदाहरण थी।' आलोचक संकोचवश इन कहानियों के नाम नहीं गिनवाते हैं। वह इन कहानियों को 'अक्-चरी' 'वचकानी' और दोर वस्तु समझते हैं। इनमें वह कहानीपन का अभाव पाते हैं। इसलिए इन कहानियों के मूल्यांकन के लिए किसी सौन्दर्यशास्त्र को गढ़नेकी आवश्यकता नहीं समझते। नयी चेतना को अभिव्यक्ति देने वाली अधिक गंभीर तथा कलात्मक कहाना को 'नयी' कहना अनुचित है इस प्रकार इनकी दृष्टि में कथन-वैचित्र्य, अभिव्यक्ति को नवीनता और शिल्पगत चमत्कार अपने आप में विशेष मूल्य नहीं रखते। शिवदानसिंह स्वयं की प्रतिभा का कायल समझते हैं और इन्हें प्रतिभा उन कहानियों में दिखाई देती है जिनकी वस्तु समष्टि-चिन्तन से प्रभावित होती है। इसलिए अक्ष की 'भाग और मुस्कान' इनकी दृष्टि में स्वस्थ संकेत नहीं दे सकी है। इसका कारण यह है बड़ी जात के लड़के और छोटी जात की लड़की में अक्ष करवाना समाजवादी मान्यता न हो कर सुधारवादी मान्यता है। चौहान की दृष्टि में यह युग-सत्य न हो कर मात्र तथ्य है और युग-सत्य इसमें निहित है कि जाति भेद ही अनुचित है। जब तक अक्ष ब्राह्मण की लड़की का भंगी के लड़के से कहानी में अक्ष नहीं करवाते, तब तक शिवदानीय सत्य की अभिव्यक्ति कहानी में नहीं हो सकती। इस तरह की कहानियों को पढ़ कर इनके हृदय की घुटन बढ़ती है, घुमड़न घनीभूत होती है। चौहान अपनी विशिष्ट दृष्टि के कारण केवल दो आयामों—लम्बाई तथा चौड़ाई—को मान्यता दे पाते हैं और इनके अतिरिक्त किसी अन्य आयाम को स्वीकार करना इनके मतानुसार 'आयामबाजी' है। इस प्रकार नयी कहानी सम्बन्धी शिवदान सिंह का विरोध इनकी जीवन दृष्टि से बँधा हुआ है, परन्तु नामवर सिंह की सामाजिक चेतना लम्बाई-चौड़ाई के अतिरिक्त अन्य आयामों को भी खोज निकालती है और इन आयामों को 'नयी कहानी' की विशिष्टता के रूप में आँकती है। इस सम्बन्ध में इनका मन्तव्य है कि नयी कहानी में वास्तविकता के अधिक-से-अधिक स्तरों को उभारा गया है, कथानक के पुराने ढाँचे को तोड़ा गया है जिसमें आन्तरिक संगति की अपेक्षा बाह्य संगति ही रहती है। इसमें कथानक का संगठन बुद्धि संगत एवं क्रमवद्ध होता है जिसे शिवदान सिंह चौहान दो आयामों में ही देखना चाहते हैं—लम्बाई और चौड़ाई। जहाँ तक वास्तविकता के स्तरों का प्रश्न है इन प्रगतिशील आलोचकों की दृष्टि में विशेष अन्तर नहीं पाया

जाता, परन्तु जहाँ कहानीके साम्प्रदायिक तत्वोंका प्रश्न है नामवरसिंह इनकी उद्देश्य करनेके प्रयत्नमें हैं। इसीलिए वह साजकी कहानीमें सबसे विविध रूपोंका सम्मिश्रण देखते हैं। इसमें उपन्यास, नाटक, रेखाचित्र, डायरी, सम्मरण साहित्यकी शैलियोंका पारस्परिक विनिमय हुआ है। यह इस कारण हुआ है कि दस्तुकी जटिलता सदैव गिन्याकी विविधता को जन्म देती रही है। इसके उदाहरण साजकी अन्य कहानियाँ उपलब्ध हैं। यदि लेखक कहानी में 'नये मानव' की ओर झुक कर रहा है तो कहानी की नयी के विशेषण से वंचित करना नामवर सिंह का अनुचित जान पड़ता है। इनकी मुक्ति यह है कि प्रगतिवादीयों ने स्वयं 'नये मानव, नये युग तथा नये साहित्य' का नारा लगाया था। इनका 'नया मानव' समाजवादी चेतना के साँच में ढला हुआ होता है। इस 'नये मानव' के स्वरूप में सम्मिश्रण में भी भारी झटका पाया जाता है। एक प्रगतिवादी के लिए नये मानव का एक सौचा है, पल्ल के लिए दूसरा, मजदूर के लिये तीसरा और सभ्य है मजदूर के लिये चौथा सौचा भी हो सकता है। इस नये मानव की कल्पना साज के साहित्यकारों तथा विद्वानों ने अपनी तथा युग की चेतना के अनुरूप की है और इनके विविध स्तर हैं। जीवन-दृष्टि में समानता होने हुए भी स्तर की विभिन्नता की सम्भावना हो सकती है। यह स्थिति गिब्रानसिंह चौहान तथा नामवर सिंह के कहानी के गिन्या सम्बन्धी मनु भेद में उपलब्ध होती है। डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल भी शिवदान सिंह की भाँति साज की हिन्दी-कहानी का नयी कहानी के स्वतन्त्र प्रतिष्ठ के रूप में स्वीकारने के पक्ष में नहीं हैं। वह साज की कहानी को नयी कहानी से उसी भाँति दूर रखना चाहते हैं जिन भाँति कविता का नयी कविता है। नयी कविता परम्परा से कटा हुआ आन्दोलन है। इनके मतानुसार साज कहानी में प्रेमचन्द जैसे कथा गिन्याओं का स्वयं स्वर, स्वयं संस्कार और स्वयं मन है। यह विपुल भारतीय है जिसका अपना ऐतिहासिक दाय है। इस प्रकार साज की कहानी-परम्परा पुष्ट है, नयी कविता की ऋति है। डॉ० लाल यह मानने से सकोच नहीं करने कि इसका रूप अवश्य बदल गया है। इसमें जीवन के अस्तित्व पक्षों को उभारा एवं विविध किया जा रहा है और इस विवेक में कहानीकार की दृष्टि भी नवीन है। वह इसके पल्ल-पल्ल में इतने रस का आम्नादन नहीं कर पाये जितना इसमें सामान्य जीवन की सचेतता को स्पर्श करने का प्रयास कर पाते हैं। इसीलिए इनकी निर्मल वर्मा की कहानियों में एक ही लड़कों का उल्लास-उल्लास कर विन्मोहि सजा-सजा कर विविध करने की प्रवृत्ति में एकरमता का आभास मिलता है, परन्तु अमरकान्त की कहानियों

में इन्हें शिल्पगत सहजता एवं सरलता की उपलब्धि तथा शिल्प-चमत्कार को नकारने की प्रवृत्ति दृष्टिगत होती है। इस प्रकार वह परम्परा के आधार पर आज की कहानी में शिल्पगत नवीनता के विरोधी हैं और इसे 'नयी कहानी' से दूर रखने के पक्ष में हैं।^१ श्रीकान्त वर्मा आज की कहानी के स्वभाव को बदला हुआ पाते हैं परन्तु इसके चरित्र को नहीं। वह नयी कहानी में आस्था तो रखते हैं, परन्तु 'नयी कहानी' जटिल सामाजिक यथार्थ से भुँह चुराती है। इसलिए उसे नयी की संज्ञा से अभिहित करना असंगत जान पड़ता है। इनके मतानुसार राजेन्द्र यादव की कहानी शिल्प में ही नयी है, इसकी वस्तु पुरानी है, इममें नये यथार्थ को चीन्हने की दृष्टि 'नयी' है।^२ वह आज के कहानीकार के साहस को 'विविध भारती' के संगीत के रूप में अंकित करते हैं जिसमें शास्त्रीय संगीत के स्थायी मूल्य का अभाव है। आज की कहानी में पात्रों की खोज तो अवश्य देखने को मिलती है, परन्तु चरित्रों की खोज का अभी इसमें अभाव है। इसी तरह इसमें घटना की खोज उपलब्ध है, परन्तु सम्बन्ध की खोज का अभाव खटकता है। वह प्रबोध कुमार की 'सी-सी' 'घेरे' तथा 'मैत्री' में कुछ घटता हुआ नहीं पाते। इन कहानियों को वह शायद 'नयी कहानी', तो न कहें, परन्तु उन्हें इसके निकट आने की अनुमति दे दें। जब तक कहानी में 'स्वभाव' की अपेक्षा 'चरित्र, नहीं बदलता, 'पात्र' के स्थान पर 'चरित्र' को नहीं खोजा जाता और 'घटना' की अपेक्षा सम्बन्ध' को नहीं उभारा जाता, तब तक आज की कहानी को 'नयी कहानी' के मन्दिर में प्रविष्ट होने की आज्ञा नहीं मिल सकती। इस प्रकार श्रीकान्त वर्मा, जिनकी नयी कविता के स्वतन्त्र अस्तित्व तथा निजी व्यक्तित्व में पूरी आस्था है, आज की कहानी में अर्थ-लय की उत्पत्ति एवं निष्पत्ति द्वारा इसे ही नयी बनाने के पक्ष में हैं। वह आज की कहानी में शिल्प की नवीनता को तो स्वीकार करते हैं, परन्तु इन्हें वस्तु की नवीनता का अभाव खटकता तथा अखरता है। इनकी धारणा है कि प्रेमचन्द की जनरवि की परम्परा सतहीपन की ओर बढ़ रही है और कहानी की यात्रा को 'सतह से सतहीपन' के रूप में आँका जा सकता है। परन्तु आज के युग का सत्य इतना जटिल होता जा रहा है कि हर व्यक्ति मानसिक रोग से ग्रस्त है। इस चिन्तन तथा मूल्यांकन का आधार श्रीकान्त वर्मा की व्यक्ति मूलक जीवन-दृष्टि है जो मानव को विशिष्ट रूप में अथवा मनुष्य की व्यक्ति के रूप में खोजने तथा व्यक्त करने के लिये लिए आकुल करती है। मार्कण्डेय को आज की कहानी में वस्तु एवं शिल्प दोनों की नवीनता दृष्टिगत होती है, परन्तु कहानी में इन्हें कहानीकार की दृष्टि में आधुनिकता

१. आज की हिन्दी कहानी (कहानी, जुलाई, १९५८)

२. नये यथार्थ का उद्घाटन : (कहानी नवम्बर, १९६०)

का प्रभाव सरबत्ता है। इस दृष्टि के आधार पर ही दबनने हुए मनुष्य तथा उसके परिवेश को देना, समझना तथा आँकना जा सकता है। आज की कहानी अधिक मूल्य पाठक और अधिक आणक्य पाठक की मग तो आशय करती है, परन्तु इसे 'नई कहानी' की संज्ञा देने से मार्कण्डेय कन्याहूँ। इसे 'नयी' कहानी का तब अधिकार होगा जब इसमें कहानीकार की दृष्टि नवीन होगी वह इस नवीन दृष्टि की व्याख्या नहीं करने। इसका सम्बन्ध व्यक्ति विज्ञान से है या समष्टि विज्ञान से—इस सम्बन्ध में मार्कण्डेय मोन पारण कर लेते हैं। जिसका कारण यह हो सकता है कि इनका निजी दृष्टिकोण अभी पुरो तन्त्र विकसित न हो पाया हो।

आज की हिन्दी कहानी की समस्या को डॉ० दिवप्रसाद सिंह ने आजीव साहित्य के आधार पर उठाया है और इसे ग्राम-कथा से सम्बद्ध किया है। वह ग्राम-कथा में जनता के दुख, सपने, इच्छा-आकांक्षाओं को प्रतिबिम्बित करने का प्रयास और नगर-कथा में आजीव साहित्य का प्रभाव पाने है। इसमें नगर का जीवन न हो कर कहानीकार का अपना जीवन होगा है।^१ अधिकियों, कॉनिबल, और विश्वविद्यालय की लड़कियों के पंछे अँकने में नगर का जीवन नहीं होता है, यह उसकी समस्या नहीं है। परन्तु प्रचलित ग्राम-कथा बनाम नगर-कथा का झगड़ा नहीं है जितना विवक्षित करने की दृष्टि और क्षमता का है। दिवप्रसाद सिंह की जीवन-दृष्टि के मूल में समष्टि-विज्ञान है वह मार्क्सवादी विचारधारा से प्रभावित है। इसके आधार पर उन्होंने प्रेम-वाद तथा उत्तर प्रेमवाद कहानी-साहित्य का मूल्यांकन भी किया है। वह प्रेमवाद की रचना को इन शब्दों में स्वीकारते हैं कि 'उन्होंने सुधारवादी दृष्टि और धर्मापवादी चेतना के दान पर हिन्दी-कहानी को जीवन के निकट ला दिया था।' और जैनेन्द्र-प्रसीप-भरक की कहानी-कथा को इसलिए नकारते हैं कि इसमें 'व्यक्तिवाद के घुणित रूप की प्रधानता है जिनमें कर्ण मन और खण्डित व्यक्तित्व की विवक्षित प्रेरणा दी है।' उमम रोमांटिक लण्ड विरोधी को उभारा एवं उजागर गया है। वह मर्यादा की कहानी-कथा में भी आज रुझाएँ एवं दकामते पर ध्येय की चोटें ही सुन पाते हैं और इसमें जनता के जीवन का अभाव इन्हें खटकता है। इनके मतानुसार 'आजीव' कहानी में दाय की समझते हुए समाज और जीवन में स्वस्थ विकास-शील तत्वों की प्रेरणा होती है, बाहर भीतर के प्रभावों का विवेक्षण होता है। वह नागरिक जीवन को के कर कहानी लिखने के नितास्त विरोधी नहीं है, इस जीवन की भी समावनाओं का स्वीकार करते हैं, इस जीवन के लोचमेध पर हरिशकर परमाई तथा भ्रमचरण के व्यंग्य की दाद भी देते हैं, कृष्णा सोबती तथा निर्मल वर्मा की नगर-कहानियों में

१ आज की हिन्दी कहानी (कहानी, मार्च, १९५६)

कोमलता एवं सुन्दरता के आधार पर इन्हें जातीय साहित्य की उपलब्धि के रूप में भी आंकते हैं, परन्तु मोहन रावेश की 'मिस पाल' पर हँसना इन्हें घृणित लगता है। इसलिए वह चैखव की माला जपने की तब तक अनुमति देने के पक्ष में नहीं है जब तक उसके पास चैखव का करुणा में भरा हुआ हृदय न हो। इस कहानी के मूल में व्यक्ति-चिन्तन का पुट है जो शिव प्रसाद सिंह की जीवन-दृष्टि से मेल नहीं खाता। इसलिए वह मोहन रावेश की कहानी में जीवन को जातीय जीवन से कटा हुआ पाते हैं और तारकोल की सड़कों, होटलों और काफी के प्यालों में न वैधा हुआ पाते हैं। इतने से संतुष्ट न हो कर वह यह मत प्रकट करने से भी संकोच नहीं करते कि नगरके कथा-कार लड़कों को कटी पतंग समझते हैं और उसे लूटने की ताक में रहते हैं। वह उन नगर-कथाओं में 'जातीय साहित्य' की उपलब्धि को स्वीकार करते हैं जिनमें समष्टि-चिन्तन का रंग है, सामाजिक चेतना की ही ध्वनि है प्रगतिशीलता का स्वर है। शिवप्रसाद सिंह ग्राम-कथा तथा आचलिक कथा में अन्तर को स्पष्ट करते हुए आचलिक कहानी के सूत्रपात का श्रेय स्वयं घेना चाहते हैं जब १९५१ के 'प्रतीक' अंक में इसका प्रथम प्रकाशन हुआ था।^१ ग्राम-कथा में आचलिक तत्व तथा स्थानीय रंग साधन बन कर आते हैं, जब कि आचलिक कहानी में ये साध्य-रूप में होते हैं। इनके मतानुसार ग्राम-कथा में जीवन की प्रधानता रहती है, आचलिकता की चादर में दुर्बलता को छिपाने का प्रयास भी होता है। अमृतराय ने प्रवाचनः नागरिक जीवन को अपनी कहानी-कला का आधार बनाया है। इन्हें सामाजिक दायित्व के निभाने में भी प्रगतिवादी की गंध नहीं आती। वह ग्राम-कथा में अधिक-से-अधिक नास्टैजिया की प्रवृत्ति को पाते हैं और नये राग-बोध तथा नयी सांकेतिकता के नाम पर वास्तविक जीवन की गहरी एवं दृढ़ तकनीकी कमी को ढाँकने का प्रयास पाते हैं। इनका संकेत रेणु, शानी, मार्कण्डेय, ओकारनाथ तथा शिवप्रसाद सिंह की ग्रामीण जीवन पर आधारित कहानियों की ओर है। इसलिए प्रश्न ग्राम-कथा बनाम नगर-कथा का न हो कर सामाजिक दायित्व का है, साहित्य की सोद्देश्यता का है, नैतिक दृष्टि का है जो समष्टि-चिन्तन से प्रभावित हो। अमृतराय की निजी जीवन-दृष्टि में नीम देहाती तथा नीम शहराती संस्कारों का पुट है और मार्क्सवादी चिन्तन का प्रभाव भी लक्षित है। आज की ग्राम-कथा ने गाँव के उपेक्षित जीवन को उभारने तथा चरित्रों को उधाड़ने का काम किया है जिसका सूत्रपात प्रेमचन्द की 'पूँस की रात' 'कफन' आदि में हो चुका था और आज की नगरकथा ने अलक्षित जीवन को चित्रित करने तथा चरित्रों

१. आज की हिन्दी कहानी (कहानी : मार्च १९५६) पृ ७२

२. आज की हिन्दी-कहानी (कहानी : मार्च, १९५६)

की मूढम मन स्थितियों को निरूपित करने का बीड़ा उठाया है जिसका मूलभूत प्रयोग की कहानी-कला में उपलब्ध है। इन कहानियों ने समुच्चय तथा शिल्प-पत्र में नवीनता का पुट है और दृष्टि की विभिन्नता है।

भात्र की कहानी के मूल्यांकन की मूल समस्या पुरानी बनाम नयी, ग्राम बनाम नगर, प्रगति बनाम प्रयोग, सुदर्श बनाम सचेत, भावपूर्ण बनाम भावाम भादि को इनकी मूर्ति, जिनकी जीवन-दृष्टि के स्वरूप की है। हिन्दी-कहानी की परम्परा को प्रेमचन्द से प्रारम्भ करना सुविधाजनक है। इसके विकास प्रयास द्वारा के मूल में चेतना के चार विविध स्तर, जीवन दृष्टियों के चार विभिन्न प्रकार, अथवा चार पर-स्पर-विराधी प्रवृत्तियाँ हैं जिनसे प्रगति हो कर इसका मूल्यांकन अधिक सुविधाजनक एवं आलोचना-संगत जान पड़ता है। इसके पहले इस कारण की प्रार सचेत भी किया जा चुका है कि इन विविध स्तरों, धरातलों एवं जीवन-दृष्टियों में उपग्राम एवं कविता की प्रवृत्तियों तथा आलोचना की पद्धतियों को भी लगभग समान रूप में प्रभावित तथा प्रेरित किया है। कहानी के क्षेत्र में भी इन चार प्रवृत्तियों का उपलब्ध होना मूल्यांकन के इस मानदण्ड को पुष्ट करता है। प्रेमचन्द-परम्परा के कहानी-साहित्य के बहुत एक शिल्प का रूपायन करने वाली, प्रगति एवं प्रयोग का निर्धारित करने वाली, सामाजिक प्रवृत्ति है जिसे विशिष्ट अर्थ आवश्यक है इसके आधार पर प्रेमचन्द परम्परा की कहानी का उद्देश्य भी स्पष्ट हो जाता है। इस सामाजिक प्रवृत्ति के मूल में समष्टि-विस्तृत का सामान्य रूप है, समाज-मंगल की सभ्यता भावना है, सुधारवाद की सामान्य दृष्टि है, आदर्शवाद का गहरा पुट है, मानव का जातिगत स्वरूप है। इस परम्परा में प्रेमचन्द, सुदर्शन, निरवधरनाथ कोशिक, चण्डीप्रसाद हृदयेश, जवाहरलाल वर्मा, बुन्दारनलाल वर्मा, राय कृष्णदास आदि की कहानियाँ आती हैं। इनकी कहानियों में व्यक्ति जीवन का स्वरूप सहज एवं सरल है, सत्य का रूप भात्र के सत्य के समान जटिल नहीं है। इसका कारण यह है कि इस युग में मनुष्य का रूप सामान्य था, अभी विशिष्ट नहीं हो पाया था। मनुष्य जब विशिष्टता की ओर उन्मुख होने लगता है तो इसके सम्बन्धों का स्वरूप जटिल में जटिलतर होता जाता है। इस जटिल परिस्थिति का कहानीकार को सामना करना पड़ता है या इससे पलायन और या इसमें संगति विधान के लिए इस पर आवश्यकता पड़ता है। जयशंकर प्रसाद की परम्परा के कहानीकारों ने इस व्यक्ति को, आँकने या इससे गन्नायन करने का प्रयास किया है। कहानी की इस प्रवृत्ति को 'व्यक्तिवादी' सत्ता देना व्यक्तिवाद को विशिष्ट अर्थ प्रदान करता है। इस प्रवृत्ति में

व्यक्ति हित की सामान्य भावना, व्यक्ति-चिन्तन का सामान्य रूप, आदर्शवाद का पुट तथा मानव का वैयक्तिक स्वरूप आदि उपलब्ध होते हैं। सामाजिक प्रवृत्ति की कहानी कला में व्यक्ति के हित को समाज-संगल की दृष्टि से अंका एवं चित्रित किया जाता है, और व्यक्तिवादी प्रवृत्ति के कहानी-साहित्य में सामाजिक मान्यताओं एवं धारणाओं को व्यक्ति-विक्रम एवं व्यक्ति-हित की कसौटी पर परखा जाता है। एक में दूसरे का अभाव नहीं होता है। प्रश्न यह है कि किसे केन्द्र में और किसे परिवेश में रखना अपेक्षित है ? प्रसाद, भगवतोप्रसाद बाजपेयी, भगवतीचरण वर्मा, चन्द्रगुप्त विद्यालंकार, पहाड़ी, वेचन शर्मा उग्र, उपेन्द्रनाथ अश्व आदि की कहानियों में व्यक्तिवादी प्रवृत्ति प्रेमचन्द-परम्परा की सामाजिक एवं सुधारवादी प्रवृत्ति से मोहभंग की सूचक है। इनकी कहानी-कला के वस्तुपक्ष एवं शिल्प-पक्ष को व्यक्ति-सत्य की दृष्टि प्रभावित करती है और इसमें मनुष्य का वैयक्तिक रूप चित्रित है। इसके साथ-साथ एवं अनन्तर 'सामाजिक' एवं 'व्यक्तिवादी' प्रवृत्तियों के विशिष्ट रूप कहानी-कला को प्रभावित करने लगते हैं—सामाजिक प्रवृत्ति विशिष्ट हो कर समाजवादी अथवा प्रगतिवादी प्रवृत्ति में परिणत हो जाती है और व्यक्तिवादी प्रवृत्ति विशिष्ट रूप धारण कर मनोवैज्ञानिक अथवा मनोविश्लेषणवादी प्रवृत्ति बन जाती है। एक में मार्क्सवादी चिन्तन का और दूसरी में मनोविश्लेषण के सिद्धांतों का प्रभाव है। जेनेन्द्र, अज्ञेय आदि की कहानी-कला के वस्तुपक्ष तथा शिल्पपक्ष को रूपायित करने वाली जीवन-दृष्टि व्यक्ति-चिन्तन के विशिष्ट रूप से प्रेरित है और व्यक्ति सत्य के उस पक्ष को उद्घाटित करती है जो कभी-कभी नदी की धारा से कट कर उसमें डूब बन जाता है। इनकी कहानी-कला में संकेतों और प्रतीकों का आग्रह जो इसके शिल्प-पक्ष को निखारता है। अज्ञेय के संकेत एवं प्रतीक इतने काल्पनिक अमूर्त होते हैं कि इनको कहानी मांसल धरातल पर निर्मित न हो कर वायवीय होने का आभास भी देने लगती है। इसलिए मोहन राकेश सामाजिक चेतना से प्रेरित हो कर जेनेन्द्र तथा अज्ञेय की कहानी कला को काल्पनिक विम्बों पर आश्रित मान कर भारतीय जीवन से सम्बद्ध नहीं समझते हैं और शिवप्रसाद सिंह समष्टि-चिन्तन के अधीन हो कर इनकी कहानियों को अमरातीय विदेशी, विजातीय होने की संज्ञा देते हैं। अज्ञेय की कहानी 'रोज' का मूल्यांकन विभिन्न दृष्टियों से हुआ है जिसके परिणाम स्वरूप इसमें गैरीन का संकेत अमरातीय है; अमूर्त है; परम्परा से कटा हुआ है; यथार्थ से विच्छिन्न है; जड़ एवं ह्लासशील है; परन्तु इसके बावजूद 'रोज' को कहानी की संज्ञा न देना भी अनुचित है। इसी प्रकार समष्टि-चिन्तन से प्रभावित कहानी का स्वरूप यशपाल, मोहन राकेश,

भीष्म माहर्षी, भैरवप्रसाद गुप्त, नागार्जुन, भगवन्तराय, दयालन्द मनगत, अमरकाण्ट आदि की रचनाओं में दृष्टिगत होता है।

✓ **भाषा की हिन्दी-कहानी में समष्टि-विस्तृत एवं व्यक्ति-विस्तृत का रूप इतना स्पष्ट एवं स्थूल नहीं है जितना इस के पहले की कहानों में उपलब्ध होता है।** इन दो बड़े पेड़ा की चार शाखाएँ इतनी उपशाखाओं में विभाजित हो कर एक-दूसरे में उत्तम चुकी है कि कभी-कभी किसी उपशाखा को उसकी शाखा से सम्बद्ध करना कठिन हो जाता है। इसी प्रकार किसी कहानी विशेष के लेखक की मूल चेतना को पकड़ना भी दुष्कर हो जाता है। भाषा की हिन्दी-कहानी की उपलब्धि को इसकी विविधता में माँका गया है और इसकी अनेकस्वरता, अनेकरूपता तथा अनेकरंगता को स्वीकार किया गया है, कभी वस्तु के आधार पर और कभी शिल्प के आधार पर, कभी प्रगति के आधार पर और कभी प्रयोग के आधार पर, परन्तु इसके मूल में दोनों पक्षों को रूपायित करने वाली उस विशिष्ट जीवन-दृष्टि का पकड़ने तथा आधार बनाने का इतना प्रयास नहीं हुआ है जितना यह अपेक्षित है। भाषा की हिन्दी कहानी की उपलब्धि एवं सार्थकता इसकी वस्तुगत तथा शिल्पगत विविधता के कारण हिन्दी-उपन्यास की अपेक्षा कम महत्वपूर्ण नहीं कही जा सकती। भाषा के कहानीकारों की सूची इतनी विस्तृत है और इनकी कहानियाँ की संख्या इतनी बड़ी है कि इन सबका मूल्यांकन एक निश्चय की सीमित परिधि में समेटना संभव नहीं है। इसलिए कुछ लेखकों की उन कहानियों की मात्र मात्र संकेत किया जा सकता है जो भाषा की वस्तुस्थिति को इन दो मूल स्तरों पर अभिव्यक्ति देने का प्रयास कर रहे हैं। इन कहानीकारों को, मूल्यांकन की सुविधा के लिए, दो श्रेणियों में विभक्त करना असंगत न होगा। भाषा के कुछ कहानीकार व्यक्ति-विस्तृत, व्यक्ति-सत्य की जीवन-दृष्टि से जीवन की प्रसंगतियों तथा जटिलताओं का चित्रण कर रहे हैं। यह कहानी की एक दिशा है। इसकी दूसरी दिशा कहानी की उस धारा से सम्बद्ध है जिसमें कहानीकार समष्टि-विस्तृत, समष्टि-सत्य अथवा सामाजिक चेतना से अनुप्राणित हो कर सामाजिक विषयों को उद्घाटित कर रहे हैं। इस व्यक्ति-विस्तृत तथा समष्टि-विस्तृत के भी विविध स्तर हैं, व्यक्ति-यथार्थ तथा समष्टि-यथार्थ के भी विभिन्न धरातल हैं, व्यक्ति-हित तथा समष्टि-मंगल के भी अनेक स्तर हैं। यशपाल की कहानियों में समष्टि-सत्य की जीवन-दृष्टि अमरकाण्ट की कृतियों के मूल में समष्टि सत्य की अनुप्राणित एवं अभिव्यक्ति से भिन्न है। इसी प्रकार अनेक की कहानी-कला के मूल में जो व्यक्तिमूलक जीवन-दृष्टि है वह मन्मथ भट्टारी, उषा प्रियम्बदा, कृष्णा सोबनी, प्रभात शुक्ल, रमेश बशी, जिनेन्द्र, प्रबोध कुमार आदि के कहानी-साहित्य की प्रेरित करने वाली

व्यक्तिमूलक जीवन दृष्टि से भिन्न है। निर्मल वर्मा की कहानी-कला का यदि सूक्ष्म विश्लेषण किया जाय तो उसमें भी जीवन-दृष्टि अन्ततः व्यक्तिमूलक रूप में ही उभर कर आती है। इनके सम्बन्ध में प्रायः यह मत प्रकट किया जाता है कि इनकी कहानी-कला सामाजिक चेतना से अनुप्राणित है और इनकी विशेषता विम्ब-विधान में लक्षित है। इस भ्रान्ति का परिहार इनकी कहानियों के आधार पर ही हो सकता है जिनका विश्लेषण यथा स्थान किया गया है। इस प्रकार मोहन राकेश की कुछ कहानियों के मूल में जीवन-दृष्टि व्यक्ति-चिन्तन से अनुप्राणित है और इनका अधिकांश कहानी-साहित्य सामाजिक चेतना से प्रेरित है। राजेन्द्र यादव की कहानी-कला के सम्बन्ध में प्रायः यह धारणा रुढ़ हो चुकी है कि इनकी रचनाएँ सामाजिक चेतना से अनुप्राणित हैं, परन्तु इनकी कहानियों का विश्लेषण इस धारणा की पुष्टि नहीं करता। इनकी कहानियों के मूल में चेतना का स्वरूप अन्ततः व्यक्तिमूलक है; चाहे यह समष्टिमूलक होने का आभास अवश्य देता है। अन्य कहानीकारों के सम्बन्ध में भी इस प्रकार की भ्रांतियाँ उपलब्ध होती हैं जिनका परिहार इनकी कला में मूल चेतना पकड़ने से ही हो सकता है। इस चेतना को पकड़ने तथा समझने के प्रयास में मुझसे भूल हो जाना मानवीय एवं स्वाभाविक है और भूल करना मेरा अधिकार भी है, परन्तु जो नहीं है उसे आरोपित करना या सिद्ध करना मेरा अपराध होगा। मैंने यह भूल की है, या अपराध किया है या दोनों—इसका निश्चय इन कहानीकारों की कृतियों के इस विश्लेषण तथा इनमें व्यक्त संकेतों के मूल्यांकन के आधार पर हो सकता है। यदि किसी लेखक के सम्बन्ध में एक धारणा रुढ़ हो जाती है अथवा किसी भ्रान्ति का व्यापक रूप में संचार हो जाता है तो उसका परिहार एवं निराकरण करना दुष्कर हो जाता है। इसका एक उदाहरण दिया जा सकता है। अश्व की उपन्यास-कला के मूल में प्रायः सामाजिक चेतना को आँका गया है और इसकी पुष्टि स्वयं लेखक द्वारा भी होती रही है, परन्तु इनके कहानी-साहित्य को प्रेरणा देने वाली तथा इसमें चित्रित मानवीय सम्बन्धों को निरूपित करने वाली जीवन-दृष्टि का स्वरूप अन्ततः व्यक्तिमूलक है और इसका परिचय इनकी मूल चेतना से अवगत होने पर ही मिल सकता है। इसी तरह और लेखकों के सम्बन्ध में भी कुछ धारणाएँ रुढ़ हो चुकी हैं जिनका निराकरण अपेक्षित जान पड़ता है। राजेन्द्र यादव, मोहन राकेश, आदि की कहानी-कला के वास्तविक स्वरूप एवं उद्देश्य से अवगत होने के लिए उस चेतना से अवगत होना आवश्यक है जो इनके संकेतों को अर्थ देती है, वस्तुस्थिति को चित्रित करती है, वस्तु का चयन करती है, वस्तु का शिल्प को रूप देती है, सम्बन्धों का निरूपण करती है। इनके सम्बन्ध में यह धारणा रुढ़ हो चुकी है कि इनकी कहानियाँ सामाजिक चेतना से अनुप्राणित हैं, परन्तु राकेश

की 'अपरिवर्तित' 'मिम पाल,' 'मुहागिने' आदि के मूल में चेतना का स्वरूप व्यक्त-मूलक ही कहा जा सकता है। इसी भाँति राजेन्द्र यादव की 'एक कमजोर लड़क' 'जहाँ ल' भी कैद है,' 'अभिमान्यु की आत्महत्या' छोटे छोटे साजसज्जा के समष्टि-मूलक प्रतीकों के आवरण में इनकी व्यक्तिमूलक चेतना छिपी हुई है जो बाहर बाँव बिना रूढ़ भी नहीं सारती। इषाविण यादव की सामाजिक चेतना का स्वरूप हृदयगत न हो कर बुद्धिगत है। बुद्धि का अकृष्य जब कभी सिधिल हो जाता है तो इनकी व्यक्तिमूलक चेतना जीवन और जगत को झँकन लगती है। आश की कहानी व मूल में चेतना के जा दो रूप उपनय है-वैयक्तिक एवं सामाजिक इन्हें व्यक्तिमूलक एवं समष्टि-मूलक कहना अधिक समुचित होगा। एक व्यक्ति का कर्म मरत कर, इसे आशार बना कर सामाजिक मान्यताओं, धारणाओं आदि का मूल्यांकन करती है और उन रुढ़ियों का विरोध करती है जो व्यक्ति-विकास का अवरोध करती हैं, और दूसरी समष्टि-विकास की दृष्टि से वैयक्तिक मूल्य एवं मान्यताओं का विरोध करती है जो इस विकास में बाधक बनती है। आश की हिन्दी-कहानी में इन दो पर-पर विरोधी जीवन-दृष्टियों का संघर्ष हा हुआ है।

अमरकान्त, अनुतराय, आभयकाश धीवास्तव, दयानन्द बनर्जा, भीष्म साहनी, मनुकर गणपद, माहन्त राजेश, मार्कण्डेय, रंगु, शिवप्रसाद सिंह आदि की कहानियों में सामाजिक चेतना को प्रत्यक्ष एवं पराक्ष एवं अस्पष्ट रूप में विविध स्तरों पर तथा विभिन्न सक्तों द्वारा उभारा गया है। एक कहानीकार की सभी रचनाओं में इसकी अभिव्यक्ति उपनय नहीं होती। इसलिए इनकी उन कहानियों का जो व्यक्तिमूलक चेतना से अनुप्राणित हैं, इनकी कटनी-कला के प्रवाद के रूप में अंकित ही उचित है। इनकी अधिकांश कहानियाँ का प्रेरित एवं रूपान्तरित करने वाली जीवन-दृष्टि समष्टि मूलक है। इसका स्वरूप कभी सामान्य है तो कभी विशिष्ट, इसकी प्रवृत्ति कभी 'सामाजिक' है तो कभी समाजवादी। अमरकान्त ने अपनी कहानियों में प्रायः उस सामाजिक विषयों की ओर बार बार संकेत किया है जो मानव-जीवन के विकास में बाधक हैं। इनके संकेतों में गति है जो झुकझुक डालती है और विचलन में व्यग्न है जो काटता है। इनकी कहानियों की वस्तु का आधार मानव जीवन तथा ठोस यथार्थ है। इस यथार्थ का चित्रण यथाला की तरह गया भी नहीं है जिससे प्रचार की गंध निकलती हो। इनकी कहानियों में बड़े बोल की अपेक्षा छोटे-छोटे बोल हैं जो बड़ा संकेत करते हैं। 'दोपहर का भोजन', 'खिन्दी और जोक' 'बेस' पैस और भूगर्भ, 'डिप्टी कलवारी', 'गले की जखीर', 'नौकर', आदि कहानियों में जो 'जिदगी और जेक' नामक कहानी-माला में संकलित है इनकी कहानी-कला का उद्देश्य संश्लेष रूप में उभरता है। इन समष्टिमूलक जीवन-दृष्टि से प्रेरित 'मानव

की दो तलवारें' कहानी भी है जिसमें प्रगतिवादी चेतना को स्थूल ग्रन्थिव्यक्ति मिली है और संभव है इसलिए इस कहानी-संग्रह में उसे स्थान नहीं दिया गया ।^१ इनके समष्टिमूलक चिन्तन में धीरे-धीरे इतना निखार आता गया है कि वह अब व्यक्ति-चिन्तन की ओर उन्मुख होने लगा है । यह समष्टि-चिन्तन से मोहभंग की स्थिति का परिणाम भी हो सकता है अथवा सामूहिक चेतना की सीमा अनुभूति का प्रतिफल भी । परन्तु अभी इस सम्बन्ध में कोई निश्चित मत प्रकट नहीं किया जा सकता । इस व्यक्तिमूलक, चेतना का आभास 'देग-देश के लोग,' 'लाट,' 'लड़की और आदर्श,' आदि नवीनतम कृतियों में होने लगा है । 'दोपहर का भोजन' में एक विपन्न जीवन का कठण चित्र है । सिद्धेश्वरी माँ अपने तीन पुत्रों और पति को दोपहर का भोजन करवाते समय उस त्रिपन्नता, विवशता की ओर संकेत कर जाती है जो सामाजिक विपन्नता का परिणाम है । यह संकेत कहानी पर आरोपित होने का आभास नहीं देता, परन्तु कहानी के भीतर से सहज रूप में उभरता है । 'पति का पालयी मार कर धीरे-धीरे भोजन करना बूढ़ी गाय के जुगाली करने के समान है,'— इस तरह के चित्रों द्वारा तथा व्यंग वाणों के माध्यम से अभाव की स्थिति को गहराया गया है । 'जिन्दगी और जोक' में एक भिलमंगे के माध्यम से, जो भिल नहीं माँगता चाहता, कहानीकार ने समाज में घोर त्रिपन्नता को असह्य स्थिति को चित्रित किया है । गोपाल, रज्जू और रज्जू भगत इसके जीवन-विकास के तीन चरण हैं जो प्रतीक रूप में अंकित हैं । इसके जीवन-सार को इन शब्दों में व्यक्त किया गया है—'वह मरना नहीं चाहता था, इसलिए जोक की तरह जिन्दगी से चिमटा रहा । लेकिन लगती है जिन्दगी स्वयं-जोक सरीखी उससे चिमटी थी और धीरे-धीरे उसके रक्त की अन्तिम बूँद पी गयी ।'^२ इस प्रकार व्यक्तिगत दृष्टि से वह मर चुका है; परन्तु समष्टिगत दृष्टि से वह समाज में आज भी जीवित है । कहानी के अन्त में बिना उत्तर दिये इस प्रश्न को उठाया है—जोक वह था या जिन्दगी ? वह जिन्दगी का खून चूस रहा था या जिन्दगी उसका ? इस प्रकार जिन्दगी और जोक के संकेतों द्वारा उस व्यापक परिवेश को इंगित किया गया है जो इस कठण स्थिति के मूल में है । यही ध्वनि 'डिण्टी कलकटरी,' 'केले,' 'पैसे,' और 'मूँगफली,' 'नीकर' आदि कहानियों से निकलती है । पहली कहानी में एक निम्न मध्यवर्गीय परिवार की विपन्नता तथा महत्वाकांक्षा का सजीव एवं व्यंग्यात्मक चित्रण है । इस परिवार के सदस्य अपनी उन्नति के सुनहले सपने देखते हैं जो चूर-चूर हो जाते हैं । अभाव से मुक्ति पाने की महत्वाकांक्षा किस

१. म्यान की दो तलवारें (कहानी : जनवरी १९५७)

२. जिन्दगी और जोक : पृ० १४१

प्रकार त्याग की प्रेरणा देनी है और वह त्याग किस प्रकार विफलता में परिणत हो जाता है—इसके विवरण में सामाजिक विषमता गहरे रंग में उभरती है। यही रंग 'बेधे, पेसे और मू गफनी' तथा 'नीकर' में उघड़ता है। इस गहरे रंग को उघाड़ने के लिए अमरकान्त ने व्यंग का माध्यम रिया है, परन्तु यह इनकी दाद की कहानियों में फीका ही नहीं पड़ता, बदन भी आता है। 'लाट' ^१ को प्रेरणा देने वाली चेतना का स्वरूप व्यक्तिमूलक है। इसमें एक युवक दारोगा अपने अतिथि की लडकी पर मुग्ध हो जाता है। और वह लडकी अपने सहपाठी के प्रेम-वाश में पहले में ही बंध चुकी है जिसका युवक दारोगा को ज्ञान नहीं है। कहानी का सकेत दारोगा के चरित्र के सञ्चार एवं परिष्कार में लक्षित होता है। नारी का विलोना मात्र समझने वाले इस व्यक्ति को नयी दृष्टि प्रदान कर सेवक में उसकी नारी सम्पत्ती मायना का रूपान्तरित कर दिया है। इस कहानी में अमरकान्त की सामाजिक चेतना वैयक्तिक चेतना में परिणत होने का आभास देती है। इसी चेतना की अभिव्यक्ति 'देश-देश के लोग' ^२ में दृष्टिगत होती है। इसमें जीवन-धारा से कटे हुए एक स्नाँब का व्यंगमक रेखा चित्र है जो सदासीनता, रिक्तता एवं धूम्रपात्र की गहरी अनुभूति को पा कर एक उधेड़ बुन में व्यस्त हो जाता है। कहानी में व्यंग उभरते-उभरते रह जाता है। यह कहानी सामाजिक चेतना से इतनी प्रेरित नहीं है जितनी वैयक्तिक कुण्ठाओं के विवरण के उद्देश्य में अनुप्राणित है। इसका सकेत इन कुण्ठाओं के विवरण में उलभ जाता है। इसी भाँति 'लडकी और भादर्स' ^३ में 'म गूर खट्टे है' की स्थिति का विश्वविद्यालय-परिवेश में विवरण वैयक्तिक स्तर पर किया गया है। इन कहानियों में उतनी शक्ति नहीं है जितनी सेवक की उन रचनाओं में जिनके मूल में सामाजिक चेतना और सामाजिक विषमता की अभिव्यक्ति है। अमरकान्त को एकदम वैयक्तिक विडम्बनाओं पर इतनी हड नहीं जितनी सामाजिक विषमताओं पर है। इसलिए इनकी कहानी कला का वास्तविक स्वरूप 'दायहर का भोजन,' 'डिप्टी क्लर्करी,' 'जिन्दगी और जोक' आदि कहानियों में उपलब्ध है और वैयक्तिक चेतना से अनुप्राणित इनकी कहानियों की एक नये प्रयोग के रूप में ही मानना अभी सगन जान पड़ता है। इनकी कहानी-कला के भावी विकास मायवा दिसा के सम्बन्ध में कोई निश्चित मन देना अभी अनुचित होगा।

मोहन रावेस को कहानी-कला का वास्तविक स्वरूप भी अधिकांशतः सामाजिक चेतना से अनुप्राणित है और अशत व्यक्तिमूलक चेतना से। इनकी कहानी की

१ नई कहानियाँ (नवम्बर १९९०)

२ नई कहानियाँ (जनवरी, १९६२)

३ नई कहानियाँ (नवम्बर १९६२)

मुख्य धारा में 'नये संदर्भों की खोज' सामाजिक चेतना से संचालित है और इसमें सांकेतिकता का विकास प्रायः समष्टि-सत्य एवं व्यापक परिवेश के धरातल पर हुआ है। इनकी दृष्टि में वही कहानी नयी कहलाने का अधिकार रखती है जिसकी दिशा व्यक्ति की आन्तरिक कुण्ठाओं की दिशा न हो कर सामाजिक दिशा हो और सामाजिक दिशा आगे की संभावनाओं को व्यक्त करती हो। वह जीवन के वस्तु-क्षेत्र को, मनुष्य की मूल प्रकृति को शाश्वत एवं स्थायी मान कर जीवन के बदलते हुए संदर्भों में मनुष्य को चित्रित करने में अपने कहानी-कला के उद्देश्य को आँकते हैं। आज के जीवन की घुटन और घुमड़न से जूझ कर उन शक्तियों की ओर संकेत करना वह कहानी-कला का लक्ष्य समझते हैं। इसीलिए वह इस कला की शमा को तब तक हर रंग में जलाये रखने के पक्ष में जान पड़ने हैं जब तक कि सहर नहीं होती। इसी में इन्हें संकेत की स्वस्थता तथा परिवेश की व्यापकता दिखाई देती है। वह व्यक्ति-सत्य को स्थितिशील और समष्टि-सत्य को गतिशील मान कर व्यक्ति-सत्य को व्यक्त करने वाले कहानीकारों को अपनी जगह पर ठहरा हुआ समझते हैं, जबकि जीवन अपनी जगह पर कभी ठहर नहीं सकता। रावेश अपने यायावर स्वभाव के कारण ठहरने वाले कहानीकारों में तो नहीं हैं परन्तु 'मिस पाल,' 'अपरिचित' तथा 'सुहागिने' आदि कहानियों में चलते-चलते थक कर किंचित विश्राम भी कर लेते हैं। इनके तीन कहानी-संग्रह अब तक प्रकाशित हो चुके हैं—नये वादल (१९५७), जानवर और जानवर (१९५८), एक और जिन्दगी (१९६१)। इनमें अधिकांश कहानियों की दिशा सामाजिक है, परन्तु कुछ कहानियों के मूल में व्यक्ति-चिन्तन का स्वर भी ध्वनित है। इनकी कहानी की वस्तु में अनेकस्वरता है परन्तु इनके शिल्प में एक स्वरता है। रावेश ने प्रेम-तिकेन पर आधारित कहानी को तो अभी तक तिलांजलि दे रखी है। 'मलबेका मालिक,' 'मन्दी,' 'फटा हुआ जूता,' 'परमात्मा का कुत्ता,' 'हक हलाल,'

बस 'स्टैंड की एक रात,' 'मवाली,' 'उलझते धागे' आदि में सामाजिक चेतना और अपरिचित, सीमाएँ,' 'आद्रा,' 'सुहागिने,' 'मिस पाल,' 'एक और जिन्दगी' आदि में व्यक्तिमूलक चेतना कहानी को अनुप्राणित करती है। इस प्रकार वह अपनी जीवन-दृष्टि को पक्षधर बनाने अथवा सामाजिक कठघरे में आवद्ध करने में सफल नहीं हो पाये हैं। अथवा वह अभी किसी निश्चित परिणाम पर नहीं पहुँच सके हैं; किसी निश्चित संदेश के वाहक नहीं बन सके हैं। एक यायावर को एक पथ पर निरन्तर चलने में इतना संतोष नहीं मिलता जितना उसे पथ के बदलने में मिलता है। इसलिए इनकी कहानी कला में दोनों दिशाओं की उपलब्धि होती है। इसमें वस्तु की विविधता तथा शिल्प की सहजता एवं स्वाभाविकता है जो कभी-कभी इतनी सहज एवं विवरण-मक हो जाती है कि वह यात्रा-शैली का रूप भी धारण कर लेती है। इनकी अधिकांश

कहानियों में वातावरण की सृष्टि कभी-कभी "सैनरिज्म" बन जाती है। इस उद्देश्य की पूर्ति प्रायः जीव-जन्तुओं के माध्यम से की गयी है। 'मलबे का मालिक' में कीमा और कुत्ता, 'अपरिवित' में उडता हुआ कीटा जो भुनस कर वृत्ती में विपक जाता है, 'भ्रात्र' में मादा सुभ्रर और उसके बच्चे, 'जानवर और जानवर' में कुत्ता-बिन्ली आदि सार्यक एवं मूख्य संकेत देने में महायत्न होने हैं। इन संकेतों के अनिरिक्त अन्य संकेतों को भी कहानी की 'दन्तर' में गुंथा गया है जो कभी सामाजिक विषमता और कभी वैयक्तिक कुण्ठा को इंगित करने हैं। 'मलबे का मालिक' में गिरे हुए मकान का मनवा भारत-पाकिस्तान के विभाजन के परिणाम तथा उजड़े हुए जीवन का प्रतीक है। कहानी का संकेत इसके अन्त में उभरता है जब भटका हुआ एक कीमा मलबे में पड़े लकड़ी के चौखट पर बैठ कर उसके रोग को इतर-उतर खिनखिन लगाता है और एक कुत्ता उसे वहाँ से उठाने के लिए भौंकने लगता है। अपनी-अपनी दृष्टि से इन दोनों का मलबे पर अधिकार है। इस प्रकार यह संकेत उस सामाजिक परिवेश को इंगित करता है जो देश के विभाजन का परिणाम है। 'परमात्मा का कुत्ता' में पाकिस्तान में विस्थापित एक हिमांश भौंक भौंक कर भफरों का अपने प्रति न्याय का व्यवहार करने के लिए बोधित कर देता है। जब तक वह चुप भावे रहा और शिष्टाचार में काम करता रहा, तब तक उसका कुछ न बन सका। अब 'बेहयाई का हजार दरकन' मान कर वह अपने उद्देश्य में सफल हो जाता है। इस प्रकार भगवान के कुत्ते ने गनिहीन स्थिति को भौंक-भौंक कर गनिशील बना दिया। कहानी के अन्त में दफ्तर के जड़ अथवा मशीनी जीवन का संकेत इस स्थिति को गहराता है और वातावरण की सृष्टि करता है जो रावेण की कहानी कला की शिल्पगत रुढ़ि बन चुकी है। 'मवाली' में उस लडके के जीवन का एक अंश विवृत है जो चौपाटी के मैदान में नगे पाँव, नगे सिर घुटनों तक लम्बी-मैली कमीज पहने तफरीह वालों के सामान को मवालीगिरी करता है और जिस पर खोरी करने का झूठा आरोप लगाया जाता है। वह कहानी के नपुंसक आक्रोश एवं क्रोध की सागर की लहरों का पत्थर मार कर ही व्यक्त कर सकता है। इस प्रकार एक शोषित के सामाजिक अन्धकार के प्रति क्रोध की वैयक्तिक स्तर पर अभिव्यक्ति एक शिल्पिणी के कोप का रूप ही धारण कर सकती है जिसे लहर-पत्थर के प्रतीक द्वारा उभारा गया है। 'जानवर और जानवर' में मिशन कम्पाउण्ड की पृष्ठभूमि में एक पादरीके चरित्र द्वारा इस संकेतको उभारा गया है कि पादरीकी विशिष्ट कुतिया और पाल के साधारण कुत्ते में भारी अन्तर है, 'जानवर और जानवर' में यह अन्तर स्वीकृत रहा है, बड़ा जानवर छोटे जानवर को मार सकता है, बड़ी मछली छोटी मछली को खा सकती है, इन जानवरों के माध्यम से जीवन की विषमता को गहराया गया है। इसकी पतिविधि गिरने की धड़ियों के समान ढिग ढांग बजती चली आ रही है। 'हक

हलाल' में नारी के प्रति सामाजिक अन्याय की ओर संकेत किया गया है। एक अखबार बेचने वाला अपने धन को तब तक हलाल का पैसा मानता है जब उसकी क्रीत पत्नी घर से भाग कर घर को लौट आती है। इस सामाजिक विषमता की स्थिति को 'वस-स्टैंड की एक रात' में एक परिस्थिति के चित्रण द्वारा गहराया गया है। इसका माध्यम सरदी की रात में धधकते कोयलों की अँगोठी है जिस पर वस के मैनेजर का अधिकार है जिससे कुली आदि वंचित किये जाते हैं। जीवन की उष्णता सम्पन्न के लिए और शीतता विपन्न के लिए समाज में सुरक्षित होती है। इस प्रकार मोहन रावेश ने संकेतों एवं प्रतीकों का आश्रय लेकर सामाजिक विषमता का चित्रण किया है, इस चेतना को गहराया है। इसके तीसरे संग्रह की कहानियों में संकेत अधिक सूक्ष्म एवं तीक्ष्ण हैं। यह इनकी कहानी कला के शिल्पगत विकास का द्योतक है। इनकी कुछ कहानियों में वैयक्तिक कुण्डाओं, जटिलताओं आदि की भी उभारा गया है। इस सम्बन्ध में कहानीकार का कथन है कि अस्वस्थ वस्तु के माध्यम से भी स्वस्थ संकेत दिया जा सकता है। संकेत की स्वस्थता तथा अस्वस्थता कहानीकार की जीवन दृष्टि का परिणाम है। इन कहानियों में रावेश की दृष्टि व्यक्ति-चिन्तन से प्रेरित है। 'अपरिचित' में जीवन की विडम्बना इसमें लक्षित होती है कि जो नारी परिचित है वह वस्तुतः अपरिचित है और जो अपरिचित है वह वास्तव में परिचित बन कर आती है; जो निकट है वह वस्तुतः दूर है और जो दूर है वही निकट होने का आभास देती है। इस स्थिति को लेखक ने कुशलता एवं सूक्ष्मता से चित्रित किया है। एक महिला का उदास चेहरा, गहरी आँखें, सरल स्वभाव, वत्सल प्रकृति, बाल-मुस्कान, एकान्तप्रियता, मितभाषिता, संवेदनशीलता, रेलगाड़ी के एक डिब्बे में एक यात्री के मन पर गहरी छाप अंकित कर देते हैं। इस यात्री की पत्नी का स्वभाव इस अपरिचित महिला के व्यक्तित्व के नितान्त विपरीत है। इस महिला का पति जिसे उसने विदेश भेजा है अपनी पत्नी से उलट स्वभाव का व्यक्ति है। इस चित्र को उत्तारने के लिए कलाकार ने सूक्ष्म-तूली के सूक्ष्म स्पर्शों से काम लिया है। गाड़ी जीवन-यात्रा का प्रतीक बन कर आती है, डिब्बे की बत्ती आस-पास उड़ता हुआ कीड़ा जो भुलस कर उसके साथ चिपक जाता है इन दम्पतियों के जीवन की ओर संकेत करता है। कथ्य एवं कथन की दृष्टि से यह कहानी रावेश की उन कहानियों में से है जिनके मूल में चेतना सामाजिक की अपेक्षा वैयक्तिक स्तर पर है। इस श्रेणी में 'सोमाएँ' को भी रखा जा सकता है जिसमें एक कुण्ठित तरुणी की मनोदशा का सजीव चित्रण है जिसे मिडिल पास किये चार साल बीत चुके हैं और जिसका अभी तक विवाह नहीं हो सका है। इसका कारण यह है कि उसे शीशे में अपना मुखड़ा देख कर खीजना पड़ता है और यह उसकी कुण्ठा को गहराता है। एक दिन वह घर

के दमघोट वातावरण से बाहर निकलनी है। वह अपना श्रृंगार कर, गंधे में सोने की जड़ीर पहन कर अपनी गद्देली के विवाह में सम्मिलित होती है और सीटने समय एक मन्दिर में स्नान सुनने के लिए जब वहाँ खड़ी हो जाती है तो उसकी भाँवेँ एक नवपुष्प की भाँसा से टकरा जाती हैं। महमा भीड़ में किसी का हाथ जब उसके कन्धे का स्पर्श करता है तो उसका शरीर पुनर्जित हो उठता है। इस सुखद स्पर्श की मधुर स्मृति को मुरझित रखने के लिए जब वहाँ से चल देती है, तब उसे पता लगता है— 'उस स्पर्श का धामाम तो वहाँ था, पर सोने की जड़ीर गंधे में नहीं थी।' इस प्रकार एक कुण्ठित युवती के शक्ति उन्नास की अनुभूति को वैयक्तिक स्तर पर बिखित कर उसे मोहभंग की अनुभूति में परिणत किया गया है। इसी कोटि में 'माद्री' कहानी भी रखी जा सकती है, जिसमें माँ की समता की दो पुत्रों के बीच डोलता दिखाया गया है। इसे गहराने के लिए मादा सूअर और उसके बच्चों का सबेन के रूप में प्रयोग किया गया है। इसी धरातल पर 'माविरी सामान' कहानी की रचना हुई है। इसमें एक ऐसे सम्प्रान्त परिवार के धनमान का विष एक एलबम के द्वारा प्रकट है जिसका सारा सामान नीलाम हो चुका है। इस एलबम का अन्तिम पन्ना खाली है और इसका माविरी सामान मिसेज भडारी है जिसे नीलाम किया जा सकता था दिया जा चुका है। उसका पति उन्नति के लिए अपनी पत्नी को घर के सामान के रूप में भाँवता है। मिस्टर भडारी का खाने की टेबल पर भक्की से परेशान होना और मिसेज भडारी का बालों में सलके हुए तिनके का मसल कर फेंक देना मूर्खता के एक विषम परिस्थिति को उभारते हैं। एक अतिविधि का उनके घर में आना मिस्टर भडारी के लिए भक्की निगलने के समान है और मिसेज भडारी के जीवन में उस तिनके की भाँति है जो उसने जीवन में घटका रहता है और जिसे वह मसल कर फेंकने में असमर्थ है। इस वैयक्तिक स्तर पर 'मुहागिन' में दो विवाहित नारियों के चरित्र की तुलना द्वारा एक की कुण्ठा को व्यक्त किया गया है। हैड मिस्ट्रेस अनोरमा के जीवन का रिक्तता हमें प्रकट है। उसका सन्तानहीन होना उसके जीवन में बटि की तरह चुभता रहता है। एक मुहागिन सम्पन्न है और दूसरी विपन्न। सम्पन्न मुहागिन के जीवन की विडम्बना का कहानी के अन्त में दान की पाँस के चुभने द्वारा व्यक्त किया गया है। इस कहानी—संग्रह में 'एक और जिन्दगी' कहानी-शिल्प के किनारों को तोड़ कर जिन्दगी की नदी में बहने लगती है। इसका अर्थ उस व्यक्ति के जीवन में लपित हाता है जिसे जीवन दो बार घोंघा दे चुका है। अपनी पहली पत्नी से तलाक़ के कर दूसरी की वह मानसिक रोग से ग्रस्त पाता है। जीने की अदम्य आकांक्षा उसे राग में जनने के लिए प्रेरणा देती है। कहानी का वास्तविक संकेत इसके अन्त में उभरता है जब एक नूपुरनी रात में इस व्यक्ति का अपना जीवन साथी एक कुत्ते में मिलता है जो

अनजान ही इसके पीछे-पीछे चलता रहता है और इन्सान से अधिक वफादारी का सवृत देता है। वह किसी के कथन को सार्थक बनाता है—मैंने जैसे-जैसे इन्सान को पहचाना है वैसे-वैसे कुत्तों में मेरा स्नेह बहुत गहरा होता गया है। इस कहानी में मोहभंग की स्थिति को वैयक्तिक स्तर पर ही चित्रित किया गया है। इस प्रकार मोहन राकेश की कहानियों की दो स्पष्ट दिशाएँ हैं—एक सामाजिक और दूसरी वैयक्तिक चेतना से प्रेरित है, एक समष्टिमूलक तथा दूसरी व्यक्तिमूलक चिन्तन से अनुप्राणित है। सामाजिक दिशा की द्योतक 'परमात्मा का कुत्ता' है जिसमें सामाजिक चेतना का गहरा रंग है और वैयक्तिक चेतना की सूचक 'मिम पाल' है जिसमें नारी के रिक्त जीवन का चित्रण है, सूने हृदय को सूने उपकरणों से भरने का प्रयाम है। इसका सशक्त संकेत अन्त में उभरता है जब वह त्रिन बुलाये अपने अतिथि को बस के अड़डे तक पहुँचाने आती है और उसके दाँतो हाथों में विस्कुट के दो खाली डिब्बे उसके सूने जीवन के प्रतीक बन कर दिखने लगते हैं। इसके अतिरिक्त यह प्रतीक सिकन्दर के उन हाथों का स्मरण कराने में भी सफल होता है जिसमें इन डिब्बों को पकड़ने की शक्ति नहीं थी। मिसपाल के कुण्ठित जीवन का चित्रण वैयक्तिक स्तर पर हुआ है जो मोहन राकेश की कहानी कला का दूसरा मुख है।

आज की हिन्दी-कहानी में 'सामाजिक दिशा तथा चेतना' वाले क्षेत्रों में भीष्म साहनी, शिवप्रसाद सिंह, रामकुमार, कमलेश्वर, मार्बण्डेय, राजेन्द्र यादव, निर्मल वर्मा रेणु, श्रीमप्रकाश श्रीवास्तव, दयानन्द अनन्त आदि की गणना की जाती है, परन्तु इनकी कहानियों के मूल में चेतना के सूक्ष्म विदलेषण से इस मत की सदैव पुष्टि नहीं होती। इसके अतिरिक्त अन्य कहानीकारों के नाम भी लिये जाते हैं जिनकी कला का वस्तु-पक्ष तथा शिल्प-पक्ष सामाजिक चेतना से अनुप्राणित माना जाता है; परन्तु इनके सम्बन्ध में किसी निश्चित परिणाम पर पहुँचने के लिए एक विस्तृत विवेचना की अपेक्षा है। इनमें मधुकर गंगाधर, अमृतराय, विजय चौहान, शैलेश मटियानी, हरिशंकर परसाई, हर्षनाथ, नागार्जुन के नाम गिनवाये जाते हैं। इनकी कहानी-कला के वास्तविक स्वरूप के स्पष्टीकरण तथा उद्देश्य के निरूपण के लिए भी एक विस्तृत विवेचना की आवश्यकता है जो एक निबन्ध की सीमित परिधि में संभव नहीं। अमृतराय तथा नागार्जुन आदि कहानीकारों की कृतियों में सामाजिक पक्ष निश्चित है, परन्तु अन्य कहानीकारों की रचनाओं में चेतना का स्वरूप इतने निश्चित रूप में नहीं उभरता जितना माना जाता है। भीष्म साहनी का लक्ष्य कहानी में सोद्देश्यता 'ज्ञान और उसके माध्यम से जीवन के बहिरंगी एवं वदुरंगी चित्र अंकित करना है। इनकी कहानियों में प्रेमचन्द-परम्परा की ध्वनि है, वह संकेत का इतना सहारा नहीं लेते जितना विवरण का, परन्तु वाप बेदा नामक कहानी इस शैली का अपवाद है। वह अभिषा के अनन्य उपासक होने के

कारण लक्षणा एवं व्यञ्जना की आराधना से दूर रहते हैं, इनकी 'बीफ की दावन' में भी मौलिक उद्भावना का आभाव है और इसमें प्रेमचन्द की 'बूढ़ी काकी' की ध्वनि को सुना जा सकता है। इनकी जीवन दृष्टि का परिचय इनके मटीक व्यंग में उपनय है जिसके द्वारा वह मध्यवर्गीय जीवन मूल्यों पर प्रहार करते हैं। इनके व्यंग की रेंवाएँ कहीं-कहीं इतनी स्थूल हो जाती हैं कि चित्र जड़ होने लगता है। 'पहला पाठ' में एक आर्यममाजी के सिद्धांत एवं व्यवहार में विरोध की स्थिति को उभारा गया है, वह जातिभेद को मिटाने के लिए जातिभेद की पुष्टि करता है। 'समाधि भाई राममिह' में धार्मिक ग्रन्थविद्वानों पर कड़ा व्यंग है। इनकी चेतना के मूल में समष्टि मंगल की भावना है जो इन्हें सामन्ती तथा मध्यवर्गीय सभ्यता की व्यगात्मक आलोचना द्वारा समाज को एक नये मार्ग में ढालने के लिए प्रेरित करती है। इसलिए भीष्म सोन्नी में समूह के प्रति जागरूकता, दृष्टि में प्रगतिशीलता, शत्रु के प्रति उदासीनता और वस्तु के प्रति आग्रह है। इनकी कहानी कला का मूल मन्त्र मादृश्या में मुखरित होता है परन्तु दयानन्द अनन्त की 'गुड़िया गल न गले' नामक कहानी में इस मादृश्या को कलात्मक अभिव्यक्ति मिली है।^१ इसमें दो वर्गों के खेल के माध्यम से समाजवादी चेतना का सशक्त निरूपण सक्तात्मक एवं प्रतीकात्मक शैली में हुआ है। रामू एक गरीब बाप का और दसस्त एक अमीर बाप का बेटा है। दसस्त का यह जन्म सिद्ध अधिकार है कि वह गुल्ली-डंडे के खेल में रामू को दबाकर रखे और उसे मारपीट भी सके। इनके पिताओं में शोषक एवं शोषित का सम्बन्ध था और है। इस प्रकार व्यक्तिगत सम्बन्ध के स्तर पर कहानीकार ने उस व्यापक परिवेश की ओर संकेत किया है जिसमें शोषित की फटेहाली, विवशता, मिमिकियाँ, नपुंसक बड़े बड़ाहट है, घर में राग है तथा जेब में धन का अभाव है। इस परिवार के कष्टन को शोषित समाज की ओल्लाख में परिणत कर लेखक ने सामाजिक विषमता का चित्रण समाजवादी चेतना से अनुप्राणित होकर किया है।

डॉ० शिवप्रसाद सिंह की सामाजिक चेतना उपेक्षित जीवन के चित्रण की प्रेरणा देती है जिसके फलस्वरूप इन्होंने आर्थिक एवं ग्राम-वस्था के द्वारा जातीय जीवन के प्रश्न को उठाया है और इसका उत्तर अपनी कहानी-सम्बन्धी आलोचना तथा कहानियों में दिया है। वह मनुष्य की महानता में अपने अडिग विश्वास को व्यपणन करते हुए लिखते हैं—'मनुष्य और उनकी जिन्दगी के प्रति मुझे मोह है, जो अपने अस्तित्व को उभारने के लिए विविध क्षेत्रों में विरोधी शक्तियों से झूझ रहा है, अंध-विश्वास, उपेक्षा, विवशता, प्रताड़ना, अतृप्ति, शोषण, राजनीतिक भ्रष्टाचार, और सुदृढ़ दशावस्थिता के नीचे पिस्ताने हुआ भी जो अपने सामाजिक और वैयक्तिक हक के

लिए लड़ता है, हँसता है, रोता है, बार-बार गिर कर भी जो अपने लक्ष्य से मुँह नहीं मोड़ता, वह मनुष्य तमाम शारीरिक कमजोरियों और मानसिक दुर्बलताओं के बावजूद महान है।^१ इस मनुष्य को कहानीकार ने गाँव में ही खोजा और पाया है नगर में इसके अभाव की ही घोषित किया है। इसलिए इन्होंने ग्राम कथा का शंख बजा कर नगर-कथा की तूती को मौन करना चाहा है और इस पर अमृतराय ने आपत्ति की है—‘यथार्थ की गहरी पकड़ की कमी गैबर्ड शब्दों की फुलझड़ी से भी पूरी नहीं होगी और न कितने ही यत्न से साधा हुआ ‘लोकल कलर’ का चित्रण स्वयं एक साध्य बन सकता है।’^२ इसमें रंगु की आंचलिक कहानी के स्वरूप एवं उद्देश्य की और संकेत प्रत्यक्ष और ग्राम-कथा के आन्दोलन की ओर परोक्ष है। अमृतराय गाँव तथा नगर दोनों के जीवन को चित्रित करने के लिए सामाजिक उद्देश्य तथा दायित्व को आवश्यक मानते हैं, वस्तु की अपेक्षा दृष्टि में विश्वास रखते हैं। डॉ० शिवप्रसाद सिंह दोनों पर अंकुश लगा देते हैं। इन्हें भाव-भूमि तथा दृष्टि दोनों की उपलब्धि ग्राम-जीवन में ही होती है। इनके ‘सँपेरा’ में उपेक्षित जीवन का चित्रण है जो ग्राम-कथा की विशेषता है। इस उपेक्षित जीवन का चित्रण मार्कण्डेय, हर्षनाथ, खेहर जोशी, रंगु, आदि अनेक कहानीकारों ने विभिन्न दृष्टियों से किया है। इनकी रचनाओं की उपलब्धियों तथा सीमाओं का मूल्यांकन करने के लिए इनके मूल में उस चेतना अथवा जीवन-दृष्टि के स्वरूप से अवगत होना अपेक्षित है जो इनकी कहानियों के वस्तुपक्ष एवं शिल्पपक्ष को रूपायित करती है। इस उपेक्षित जीवन की गहनता को किस प्रायाम के साथ चित्रित किया गया है इसे जानने तथा पहचानने के लिए अमृतराय ने सामाजिक दृष्टि पर बल दिया है। इसका यह भी एक कारण हो सकता है कि देहात से अभी मानव का स्वरूप विशिष्ट न हो कर सामान्य है, गाँव में अभी वैयक्तिक चेतना की अपेक्षा सामाजिक चेतना का अधिक महत्व है; परन्तु व्यक्ति-चिन्तन से प्रेरित एक कहानीकार इस उपेक्षित जीवन को रोमांटिक रंग में भी रँग सकता है और शानी ने यह किया भी है। इसलिए अन्ततः तान आ कर लेखक की दृष्टि पर टूटती है जो वस्तु एवं शिल्प को आकार देती है, अनुभूति एवं अभिव्यक्ति का संश्लेषण करती है। शिवप्रसाद सिंह के ‘विन्दा महाराज’ में एक उपेक्षित चरित्र के प्रति लेखक की अगाध आस्था तथा गहरी सहानुभूति एक हिजड़े को भी मानवीय रूप देने में सफल होती है। इसी प्रकार सँपेरा में उपेक्षित जीवन का चित्रण उपलब्ध है। एक सँपेरे में मानवीयता को उभारने के लिए उसके चित्रण को उदात्त रूप में अंकित किया गया है। इसके साथ ही पीर के मन्त्र में शक्ति रहती है—इस अन्धविश्वास को भी कहानी में गहराया गया है। ‘कर्म-

१. कर्मनाशा की हार : विकल्प, दृ ६

२. गौली मिट्टी : निवेदन, पृ ८

नाशा की हार' उम नदी की हार है जा अपने को स देहात का धातित करती रही है, परन्तु इसकी दाढ़ की रोकथाम के लिए बांध को ठीक किया जा रहा है, ग्रामाण समाज भी कर्मनाशा से कम कठोर नहीं है जिसके लिए 'नयी दृष्टि' अभिहित है। नदी को उत्तान तरंगों के समान समाज के कठोर नियमों को शिथिल करना होगा ताकि हममें रुढ़ियों के नाश तथा जीवन के विकास की संभावना हो सके। इस प्रकार संस्कृत देहाती जीवन में नयी चेतना व संचार के पथ में जान पड़ते हैं जिसमें इनका रामाटिक दृष्टि का आभास मिलता है। इस रोमाटिक दृष्टि में व्यक्ति-स्वातन्त्र्य और समष्टिभंगल में सामंजस्य एवं सहसंयोजन न हो कर सन्निवेश है। इस कारण कथाकार ग्राम-जीवन के मर्म को स्पर्श करने की अपेक्षा उसके बाह्य रूप में उलझ जाते हैं और उसके बाह्य रूप को अलङ्कृत करने के लिए उपमाओं की फुलझड़ी जलाने लगते हैं। इन उपमाओं की निधि एवं राशि में भी जेबक व रोमाटिक दाढ़ का परिवर्ण मिलता है। शिवप्रसाद सिंह ने अपनी तथा मार्कण्डेय की ग्राम-कथा में त्रुटियाँ की स्वीकार करने में सकार नहीं किया है, परन्तु इन त्रुटियों के मूल में अपनी रामाटिक दृष्टि की वह उपेक्षा कर गये हैं जो इसका वास्तविक कारण है और जिसे प्रमृतराय ने 'नॉस्टेलजिया' की संज्ञा दी है। 'इस घर की याद' में भी रोमाटिक भावना रहती है। शिवप्रसाद सिंह ने कहानी सम्बन्धी अपने दृष्टिकोण का स्पष्टीकरण एक कहानी के माध्यम से भी किया है जिसमें प्रेमचन्द की 'बूढ़ी काकी' प्रसाद की 'मधुमा', प्रज्ञेय की 'रोज', जैनेन्द्र की 'जालूवी' और यशपाल की 'तुमने क्यों कहा कि मैं सुन्दर हूँ?' की कहानियों से नारी पात्रों का लेकर इनके प्रति अपने दृष्टिकोण का निरूपण किया है। इसमें प्रसाद का 'मधुमा' शोपिन मानव का प्रतीक बन कर आता है जिसके प्रति इन नारियाँ की प्रतिक्रियाओं में इनके सेवका का दृष्टिकोण उभरता है। इस 'कहानियाँ की कहानी' में कथाकार अपनी दृष्टि को 'प्रगतिशील' सिद्ध करने का प्रयास करते हैं। प्रज्ञेय की रोज, जैनेन्द्र की जालूवी, यशपाल की माया आदि के ध्येय का व्यावहारिक निरोधन एवं परोक्षण किया गया है, जिससे इतना स्पष्ट हो जाता है कि कहानोकार इनसे सहमा नहीं है। बूढ़ी काकी परम्परा की प्रतीक है 'जालूवी' काल्पनिक एवं स्वच्छन्द रामायण की, 'रोज' कुन्द की, 'माया' उपयानिगा-वाद तथा तन्त्रवाद की और 'मधुमा' निरोह एवं शापित मानव की, इस पंक्ति में सेलक यदि 'कर्मनाशा की हार' की विधवा फूलमनिया को बिठला देते और उसकी कोल से प्रबंध पुत्र का बंध बना देते तो चित्र मधुरा न रह जाता और 'जीवन की गहनता' अपने पूरे आयाम के साथ चित्रित हो जाती, ग्राम-कथा अपने जातीय एवं भारतीय रूप में उभर कर आती और राजेन्द्र यादव के बदाबखाने का सारा शिल्पगत विविध माल विकने से रह जाता और उनकी दुकान बंद हो जाती। इस प्रकार ग्राम-

कथा की नयी दुकान को खोलने का उद्देश्य भी स्पष्ट हो जाता। इस प्रकार ग्राम कथा को आधार बना कर 'नवलता को नवलता के लिए' प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति आज की कहानी के मूल्यांकन में बाधक ही बन सकती है। वस्तुतः शिवप्रसाद सिंह की कहानी-कला की उपलब्धि उपेक्षित जीवन को चित्रित करने की है जिसका सूत्रपात प्रेमचन्द ने किया था। वह जैनेन्द्र-अज्ञेय की व्यक्तिवादी जीवन-दृष्टि के घोर विरोधी है, यशपाल के प्रचारात्मक दृष्टिकोण के पक्ष में भी नहीं जान पड़ते और अश्व के रोमांटिक खण्ड-चित्रों से भी सन्तुष्ट नहीं हैं। इसलिए अपने लिए वह एक नये पथ को प्रशस्त करना चाहते हैं जो परम्परा से सम्बद्ध हो, जातीय एवं भारतीय हो, जिस पर चल कर वह अपने गाँव में पहुँच जायें, जहाँ सुधारवादी दृष्टि की अपेक्षा नव-रोमांटिक आँख से वह इस गाँव का चित्रण करें और उन दुखी पात्रों को अपनी सहानुभूति से नहला दें, जिनकी गाँव में वह पहले उपेक्षा करते रहे हैं। इस यज्ञ में अनेक कहानीकारों ने अपनी-अपनी आहुतियाँ दी हैं जिनमें मार्कण्डेय, ओंकारनाथ, हर्षनाथ, गेखर जोशी, रेणु और कमलेश्वर की भी गणना हो सकती है जिसके लिए ग्राम की जगह कस्बे ने ले ली है। इन आहुतियों को देते समय जिन मन्त्रों का उच्चारण हुआ है वे केवल ऋग्वेद के न हो कर अन्य वेदों के भी हैं, परन्तु इनकी ध्वनि समवेत गायन की है। रेणु की 'ठुमरी' में मृदंग का स्वर है जो आंचलिकता से प्रेरित है, गेखर के 'कोसी का घटवार' में पनचक्की का पहाड़ी संगीत है जो वातावरण की सृष्टि करता है। कमलेश्वर के 'कस्बे का आदमी' 'देवा की माँ' तथा 'राजा निरवसिया' उपेक्षित पात्र हैं जिनके माध्यम से कस्बे के जीवन को अंकित किया गया है। इस प्रकार ग्राम-कथा तथा कस्बे की कहानी में 'लघु मानव' को सहानुभूति एवं अभिव्यक्ति मिली है। मार्कण्डेय का हंसा भी इसी श्रेणी का लघु मानव है। 'गुलरा के बाबा,' 'लँगड़े चाचा,' 'लछमा,' 'बोधक तिवारी,' 'छोटे महाराज,' 'गुसाई,' 'मिरदंगिया,' 'फूलमतिয়া,' 'बक्कस,' 'गदल' आदि पात्रों में जातिगत विशेषताएँ हैं, मानवीय कोमलता एवं कठोरता है, सहजता एवं सरलता है, बौद्धिक उलभाव का अभाव है। इन चरित्रों में आशा का स्वर है, जीने की कामना है, संघर्ष के प्रति आग्रह है जिनका अभाव नगर-कथा में इन कहानीकारों को खलता है। इसलिए कमलेश्वर 'राजा निरवसिया' की भूमिका में मानवीय मूल्यों के संरक्षण, जीवन-शक्ति के सम्प्रेषण, सामाजिक विधान के नये साँच में ढालने का संदेश देते हैं। इनके लिए आज की कहानी का मापदंड मनोरंजन न होकर मनुष्य की शील-संवेदनाओं को उकसाने तथा स्पर्श करने की क्षमता है।^१ इस आधार पर वह आज की कहानी को 'नयी' की मान्यता प्रदान कर देते हैं। इसमें एक और कलात्मक अभिव्यक्ति, शिल्प-कौशल और भाषा

की व्यञ्जन-शक्ति में विकास हुआ है और दूसरी ओर नयी भावभूमियों का सृजन भी हुआ है। 'नयी कहानी सामान्य की समर्थक है और साथ ही विशिष्ट की पोषक। ऐसी-सिद्ध सामान्य की विशिष्ट बनाता है और वस्तु कथ्य विशिष्टता की सामान्यता में परिणत करता है। इन दोनों के मूल में कहानीकार की सामाजिक चेतना वस्तु-सिद्धि को रूपान्तरित करती है।

इस सामाजिक चेतना अथवा 'व्यापक परिवेश' एवं समष्टि-चिन्तन की जीवन-दृष्टि पर प्रमृतराय ने भी विशेष धन दिया है। कथ्य गाँव का हो या नगर का या किसी अन्य परिवेश का, उसे किस प्रकार की चेतना के माँचे में कहानी का अद्विष्ट रूप दिया गया है वह उस कहानी की मार्थक एवं निरर्थक बनाने की समता से युक्त है। प्रमृतराय की कहानी 'समय' की सीमा प्रेम तिकीन पर आधारित है जिसका सम्बन्ध नगर के परिवेश से है। इसमें एक व्यक्ति अपने बचपन की चहेती को उसके विवाहित जीवन के परिधेन में आ कर जब देखता है तो वह उसे इतना बदला हुआ तथा भ्रम से निगला हुआ पाता है कि वह हताश हो कर लौट आता है। इन दोनों के मीन में इतनी झुलाहट एवं छटाहट है कि वह उस सामाजिक परिवेश की ओर स्पष्ट भवेत् श्रिये बिना नहीं रहती जिस ने इनकी ध्वजा को गहराया है। इस प्रकार मनुष्य का दुःख दर्द ग्रामीण जीवन में सीमित हो कर नहीं रह जाना और न ही वह नागरिक जीवन में संकुचित हो कर बन्द हो जाता है। इसकी व्याप्ति चारों ओर है, ग्राम-पास तथा दूर के जीवन में भी है। प्रमृतराय सामाजिक जीवन-दृष्टि तथा कहानी की सादृश्यता को इलना महत्व देते हैं कि कभी कभी इनकी कहानी विवरणार्थक रेखाचित्रों एवं सस्मरणों को भी अपनी परिधि में समेटने का दम भरने लगती है। इस सामाजिक चेतना के भी विविध स्तर एवं रूप हैं। रमेश बायी जैसे कहानीकार जिनकी मूल चेतना व्यक्ति चिन्तन से प्रभावित है 'कुछ माँ कुछ बच्चे' सामाजिक चेतना से अनुप्राणित है। इसमें तीन परिवारों के चाय पीने, बैठने आदि के चित्रण से उनकी वर्गगत विशेषताओं को उभारा गया है। उच्च, मध्य तथा निम्न वर्ग की तीन माताओं के साथ उनके तीन बच्चे एक काफ़ी-हाउस में एकत्रित हो जाते हैं। सभी ने इनकी प्रतिक्रियाओं के सूक्ष्म निरीक्षण द्वारा अपनी दृष्टि का परिचय दिया है इनके तीनों बच्चों में भेद भाव का अभाव है और बच्चे, बड़ी और बूढ़ों की चाय का स्वाद भी एक समान है, परन्तु इन तीन माताओं में इतना वर्गगत भेद-भाव पाया जाता है कि इन बच्चों का आपस में खेलना भी वे सहन नहीं कर सकती अन्त में छुटपाय पर देठी कुतिया के इन बच्चों के साथ खेलने, अपने पिल्ले बुला देने में व्यग का घरम विकास उपलब्ध है। इस सन्त के द्वारा समाजगत तथा जिसगत विष-

स्वरूप में अन्तर पाया जाता है, मनोवैज्ञानिक कथाकारों के व्यक्ति-चिन्तन का रंग गहरा तथा रूप विशिष्ट है और इसकी मात्रा इतनी परिशुद्ध होती है कि वे कभी-कभी सिद्ध एव निमग्न कर धात्मलीन हो जाते हैं। राजेन्द्र यादव की व्यक्तिमूलक चेतना भाववेद्यित न हो कर सामाजिक सम्बन्ध की ओर उन्मुख है जिसे वह बौद्धिक स्तर पर ही ग्रहण कर मर्के हैं और इस परतानन पर इसका निरूपण भी करते हैं। इनकी कहानी-कला को प्रेरित करने वाली जीवन-दृष्टि मूलतः एव अन्ततः ध्यानात्मक है और इनकी सामाजिक चेतना हृदयगत न हो कर बुद्धिगत है। इस भ्रान्तिक विराज के कारण इनकी कहानियों में वस्तु एव नित्य का सम्बन्ध नहीं हो पाया है और इनके प्रतीकों एव संकेतों का स्वरूप अनुभूत न हो कर बौद्धिक है। लक्ष्मी का कैद होना, अभिमन्यु की शात्महत्या का प्रयास, छोटे-छोटे ताजमहल आदि प्रतीकों का प्रयोग सामाजिक चेतना को उभारने के उद्देश्य से किया गया है, परन्तु ये प्रतीक कहानियों पर आरोपित होना का भावस इसलिए रते हैं कि इन कहानियों की वस्तु व्यक्तिमूलक दृष्टि से अनुप्राणित है जिस पर सामाजिक धारणा का आवरण डाल कर कहानियाँ को सामाजिक दिशा में पसीरा गया है। राजेन्द्र यादव की कहानी-कला का विशेषण इस घटविरोध की स्थिति को स्पष्ट कर देता है 'जहाँ लक्ष्मी कैद है' में मेखक ने प्रतीक का आश्रय लेकर एक घन के पुजारी तथा महा कंजूस के घर में लक्ष्मी नाम की लड़की को कैद की स्थिति का चित्रण किया है। इस कैद तथा धुरन के कारण वह मानसिक रोग से ग्रस्त है। राजा का राक्षस जिसने लक्ष्मी को कैद कर रखा है घनपति के रूप में अन्तर्हित है। गाविन्द की कुण्डा को वैयक्तिक स्तर पर उभार कर कहानी को किशोर भावुकता से आक्रान्त किया गया है। इस कहानी का मूल स्वर कुण्डल, दमघोड़, एव बंद जीवन की अभिव्यक्ति में ध्वनित होता है, परन्तु प्रतीक सामाजिक धारणा एव उद्देश्य से प्रेरित है। इनमें सगति के भ्रमण का कारण यह है कि कहानी की वस्तु व्यक्तिमूलक जीवन-दृष्टि से अनुप्राणित है और इस पर आरोपित प्रतीक के मूल में समष्टि चिन्तन है। 'अभिमन्यु की शात्महत्या' में भी प्रतीक-पद्धति का आश्रय लेकर एक व्यक्ति को वर्णगाँव पर शात्महत्या के उसके असफल सफल को चित्रित किया गया है। इस स्थिति को गहराने के लिए कैलाश-मुमूरा के प्रसंग को जोड़ा गया है। इस कहानी के कथ्य के मूल में व्यक्ति-चिन्तन की जीवन-दृष्टि है जो पति-पत्नी के सम्बन्ध की वैयक्तिक स्तर पर उठा कर उसे सामाजिक दिशा में जाने से रोकती है। अभिमन्यु चक्रव्यूह से जीवित निकल तो आता है, परन्तु उसके इस प्रकार निजसत्ते में स्वाभाविकता की अपेक्षा विवशता का स्वर ध्वनित होता है जो द्वन्द्व की स्थिति का द्योतक है। 'एक कमजोर लड़की की कहानी' में मेखक सूत्रधार के रूप में उस कमजोर लड़की का एकाकी अस्तित्व करते हैं। जिसका भ्रम एक व्यक्ति से रहा

है और जिसका विवाह दूसरे व्यक्ति से हो जाता है। प्रमोद के कथन में सामान्य भावुकता का चित्रण है—‘यह याद रखना कि तुम्हारी आत्मा चिरकुमारी है और इसका किसी के साथ विवाह नहीं हो सकता।’ सविता का अपने पति से इस स्वीकृति में एक नया स्वर ध्वनित होता है—‘जब लड़की अपने घर से आती है तो अपने सारे सम्पर्कों और सम्बन्धों को वहीं छोड़ आती है।’ इस कहानी में प्रेम-विकीर्ण के चित्रण एवं निरूपण में व्यक्ति-चिन्तन की दृष्टि है। ‘छोटे-छोटे पंख, टूटे डेने’ में भी एक भारतीय लड़की के दमित जीवन का चित्रण है जो तीन पुरुषों के निकट सम्पर्क में आ कर भी अपने रिक्त जीवन को भरने से वंचित रह जाती है। मीनल अब इतनी वयोवृद्ध हो चुकी है कि उसके लिए एक नये सिर से जोना मात्र एक विडम्बना है। उसका नीरस एवं कवण जीवन—उसकी निजी कुष्ठाग्रों, ग्रन्थियों तथा सामाजिक परिस्थितियों का परिणाम है। इसी स्तर पर यादव की कहानी ‘छोटे-छोटे ताजमहल’ की रचना हुई है जिसमें कथानक इतना संक्षिप्त एवं गौण है कि उसे कुछ शब्दों में ही आबद्ध किया गया है—‘वह बात न मीरा ने उठायी, न खुद उसने’—इस घुटन के कारण दोनों का परिचय स्थायी रूप न ले सका। यह सब कुछ ताजमहल की छाया तबे हुआ और इसमें एक दूसरा ताजमहल बना जिस पर मुस्कराहट की सफेदी थी। इस कहानी में विवाह न कर सकने की बात को वैयक्तिक स्तर पर चित्रित किया गया है और इस पर नामवर सिंह ने आपत्ति भी की है। राजेन्द्र यादव का यह वैयक्तिकता का स्वर इनकी अन्य कहानियों में ‘बौद्धिक प्रगतिशीलता’ के बोझ के नीचे दबा रहा है, परन्तु इस कहानी में यह उन्मुक्त रूप में ध्वनित हुआ है। यह स्वर इनकी कहानी-कला का मूल स्वर है, यह वैयक्तिक चेतना इनकी रचनाओं को प्रेरित करने वाली मूल चेतना है, यह व्यक्ति-चिन्तन इनके छोटे-छोटे ताजमहलों के निर्माण करने की मूल प्रेरणा है। इसे नामवर सिंह प्राणहीन शब्दों की संज्ञा से अभिहित करें अथवा इस पर भोगवाद का आरोप लगाने की कृपा करें, परन्तु इसके मूल में व्यक्ति-सत्य की जीवन दृष्टि की उपेक्षा करना यादव की कहानी-कला के मूल स्वरूप तथा उद्देश्य की अवहेलना करना होगा। इस प्रकार यादव की कहानियों में बार-बार एक कमजोर लड़की का चित्रण उपलब्ध होता है। कहीं वह किसी की कैद में है, कहीं वह समुद्राल में जा कर अपने पहले प्रेम-सम्बन्ध को भूलने का प्रयास करती है, कहीं पत्नी बन कर संतान के लिए जीने में संतोष पाती है, कहीं दमित जीवन बिता कर इतनी बूढ़ी हो जाती है कि विवाह के सुव से वंचित रह जाती है, कहीं ताजमहल की छाया में बैठ कर भी अपनी बात नहीं कह पाती। यह कमजोर लड़की क्योंकि अभी तक अपनी पूरी बात नहीं कह सकी है, इसलिए उसे विभिन्न परिस्थितियों में चित्रित किया जा रहा है और उसकी पुनरावृत्ति यादव की कहानियों में हो रही है। यह इनकी अनुभूति का अभिन

यह ज्ञान पड़ती है, जिसे लुभे रूप में उभांगने की प्रपञ्चा जब वह इस पर प्रतीक भक्त का भावरस डालने हैं और भन्नु नहारी की भाति इस वैयक्तिक अनुभूति को सहज अभिव्यक्ति देने से संकोच करने हैं तो इस आन्तरिक द्वन्द्व के कारण कथ्य एवं कथन एक दूसरे में गुम्फित नहीं हो पाते। यह वैयक्तिक स्तर की अनुभूति को सामाजिक चेतना के माचे में डालने के विफल प्रयास का परिणाम है।

इसी भाँति निर्मल वर्मा की कहानियों में व्यक्ति-चिन्तन का स्वर भी उभर कर आता है, परन्तु इनकी कहानी-कला का सामाजिक चेतना से अनुपायित माना गया है। इनकी अधिकांश कहानियों की वस्तु रोमांटिक प्रेम के तन्तुधारा से निर्मित है और इसमें मनसाद की गहरी छाया है, अनुभूति की मधुरता और भिन्नता का मधुर अंश है। 'बैगाटेन', 'दहलोज', 'शायरी के खेल', 'माया का मर्म', 'नीसरा गवाह', 'भँवरे में', 'पिक्कर पास्ट-काउ', 'लज्ज', 'परिन्दे' आदि कहानियाँ में वह इसी अनुभूति को अपने कथ्य का आधार बनाने हैं, परन्तु परिन्दे, म डाक्टर के चरित्र में रोमांस के प्रति कहानीकार के दृष्टिकोण का किंचित् विक्रम हुआ है जिसमें प्रगतिशीलता का आभास अवश्य मिल जाता है। इनकी सामाजिक विचार-धारा का जो उत्प्रेक्ष किया जाता है उसका इनकी कहानियाँ में प्रायः अभाव है। इन विचारधारा की अभिव्यक्ति इनके विचार-विनिमय में हो सकती है परन्तु इनकी कहानियों की वस्तु के मूल में व्यक्ति-मूलक चेतना अथवा व्यक्ति-सत्य की दृष्टि है। इसमें प्रायः विफल प्रेम की स्थिति है जो व्यक्ति-विक्रम के लिए बाधक बन कर आती है, निष्फल रोमांस जोड़ की तरह व्यक्ति के खिंचे की वृत्तता है या धुन की भाँति भीतर से उसे खोखला बना देता है। भावुकता की यह दृष्टि 'परिन्दे' में आ कर किंचित् बदल जाती है, परन्तु इसमें भी व्यक्ति-चिन्तन का स्वर सामाजिक शोर में लुप्त नहीं हो जाता। इनकी कहानियों के कथ्य में प्रायः एकत्व-रता है और कथन-शैली में एकता-रता है जो कभी-कभी रुढ़ हो कर मैन-रिज्म बन जाती है। 'बैगाटेन' एक रोमांटिक अनुभूति पर आधारित है और बैगाटेन एक प्रतीक है जिस पर सुमेर की गाली उस छेद में जा फँसती है वहाँ हेम का नाम लिखा हुआ है। 'दहलोज' में भी कथ्य का स्वरूप रोमांटिक है जो दो बहनों के रिक्त जीवन से सम्बद्ध है। इसमें बिन्नो की व्यस्पष्टता एवं तरलता रोमांटिक वातावरण की सृष्टि में योग देती है, 'शायरी के खेल' में मोहभंग की स्थिति का चित्र उभरता है—शायरी का पत्र जिस पर एक शोध को बिट्टी ने टेढ़े-मेढ़े प्रकार से लिखा था, अब पीला और पुराना पड़ गया है। 'इन घरों में' उसे खोजने की चेष्टा जितनी व्यर्थ है

१. कहानी १६५४ (मगसु)

२. कहानी १६६५ (जून)

३. परिन्दे (१९६०)

जो अब नहीं रहा। कुछ भी याद करना आत्म विडम्बना है।^१ 'माया का मर्म'^२ में बैगाटेल का सुमेर है जिसके लिए हेम का नाम बदल कर लता माधुर हो जाता है। इनकी मायु में भारी अन्तर को पाटने का काम रोमांस की शक्ति के द्वारा हुआ है। 'तोसरा गवाह' में रोहतगी साहब सल्लर में आ कर अपने अतीत जीवन के एक पृष्ठ को खोल कर एक रोमांटिक अनुभूति की गाथा सुनाने लगते हैं। इसमें हेम का नाम नीरजा नया अवश्य है, परन्तु अनुभूति पुरानी है। अतीत की मधुर स्मृति सुमेर की जगह रोहतगी साहब की कंचोटती है। 'अन्धेरे में'^३ 'बैगाटेल' का सुमेर रोगग्रस्त हो कर शिमला पहुँच जाता है और उसका रोमांस बानो के साथ चलता है। इस रोमांस के साथ भाँचावा के रोमांस को जोड़ा गया है जो अंधेरे में पनपता है। पिता और पुत्र दोनों के जीवन में एकाकीपन की अनुभूति को गहराया गया है। इस कहानी में भी रोमांस की विफलता का स्वर ध्वनित होता है। 'पिक्चर पोस्टकार्ड' भी रोमांटिक अनुभूति पर आश्रित है; परन्तु दृश्य एक विश्वविद्यालय का है। इसमें रोमांस का स्तर पिल्लों की कोटि का है। विश्वविद्यालय के जीवन में युवकों की दृष्टि में युवतियों का महत्व मिष्ठांन का है या पुडिंग की प्लेट का है। इसकी परिणति परेश के नीलू को पिक्चर पोस्टकार्ड भेजने में होती है। 'परिन्दे' में कहानीकार विफल प्रेम की अनुभूति पर विजय पाने के लिए आकुल है जिसका आभास डाक्टर के दृष्टिकोण में उपलब्ध होता है। डाक्टर छिछली भावुकता को व्यक्ति की जिद समझता है जिसमें वह अन्त चिपका रहता है। मिस लंतिका, जो स्वयं रोमांटिक अनुभूति के विभिन्न रंगों को देख चुकी है, इस दृष्टि से इतना प्रभावित हो जाती है कि वह मिस जूली के प्रेम-पत्र को लौटा कर स्वयं स्वस्थ एवं संतुलित अनुभव करने लगती है। इस कहानी में सुमेर ने डाक्टर के इस स्वस्थ दृष्टिकोण को आत्मसात कर लिया है इस प्रकार निर्मल वर्मा की कहानियों के विश्लेषण से यह स्पष्ट हो जाता है कि इनकी कहानी-कला के मूल में जीवन दृष्टि का स्वरूप वैयक्तिक चेतना से रूपायित है जिसने इनकी कहानी के वस्तु-पक्ष को निर्धारित किया है तथा शिल्प को निखारा एवं सूक्ष्म रूप दिया है। इनकी कहानियों में प्रायः कथ्य-कथन का मधुर मिलन पाया जाता है और इसमें इनकी कहानी-कला की विशिष्टता को आँका जा सकता है। संकेत एवं प्रतीक-पद्धति के प्रयोग से इनकी कहानी को सूक्ष्म रूप प्राप्त हुआ है और इसमें तरल वातावरण की सृष्टि भी हुई है।

आज की कहानी की इस दिशा में उपा प्रियम्बदा, कृष्णा सोबती तथा मन्तू

१. परिन्दे (१९६०)

२. वापसी : नई कहानियाँ, अगस्त १९६०

भडारी को कहानी-कला, नारी की सहजता, सरलता तथा श्रुतता को समाहित किये हुए है। इनकी कहानियों में चेतना का स्वरूप वैयक्तिक है, परन्तु इस चेतना में कहानीकार की निजता का भी आभास मिल जाता है। जया प्रियम्बदा को रचनाओं में एक मधुर उदासी, घुटन से मुक्ति पाने की आकांक्षा, जीवन की असमर्थियों पर मोठी चुटकियाँ, जीवन में आस्था, रुढ़ियों की व्यर्थता, मोहभंग आदि के स्वर सुजित होते हैं। इनकी व्यगात्मक दृष्टि में व्यक्ति-हित की भावना उभरती है और व्यक्ति-सत्य की धारणा पुष्ट होती है। 'बापसी' ^१ में बाबू गजाधर का रेलवे की नोकरी से रिटायर हो कर अपने घर लौटने पर उस कठण स्थिति का चित्रण प्रकृत है जो उसकी बापसी पर मयुक्त परिवार में उत्पन्न हो जाती है। चिर काल तक घर से बाहर रहने के उपरान्त उसका घर में प्रागमन उसकी सन्तान को चुन्नन लगता है और वह धीरे-धीरे अनुभव करने लगता है कि उसका स्थान गृहस्थों के केन्द्र में न हो कर उसकी परिधि में है, जिसमें मोहभंग की भावना गहराने लगती है। वह पुनः वही नोकरी पा कर घर से बल देता है और इससे सबके जी में चैन बस जाता है। इस प्रकार गजाधर के चरित्र द्वारा मयुक्त परिवार की दृष्टी परस्पर की ओर सबैत एक मोठी उदासी के साथ व्यक्त हुआ है। 'बुझे हुए दरवाज' ^२ उस खोखली हवेली के हैं जहाँ मयुक्त परिवार के शोचन जीवन का चित्रण उपन्यस्त होता है। इस जीवन में घुल चुका है। इसके दुष्कृत जीवन में सैक्स की मनबुकी प्यास के सबैत हैं, पारस्परिक वैमनस्य की शंकियाँ हैं, दम घाटने वाले वातावरण की सृष्टि है। इस दमिन्न जीवन का विस्फोट बुझे दरवाजों के द्वारा होता है जिन्हें बन्द करने पर एक नारी का पति भून से घायल हो जाता है। 'भूआ दर्पण' विवाहित जीवन का प्रतीक है जहाँ सब का भुल्लाता है। 'पूँछ', 'जाधे', 'कटीलो', 'छाह', 'दा म घेर', 'हृदि दोष' आदि में कहानीकार ने मोठी चुटकियाँ भेज कर विवाहित जीवन का व्यगात्मक चित्रण प्रकृत किया है। 'कोई नहीं' ^३ प्रसन्न और नमिता के विफल प्रणय की कहानी है जिसके कारण नमिता के जीवन में रिक्तता, एकरसता, सूखता की अनुभूति इतनी गहरी हो जाती है कि वह उसे लारो दे कर मुलायम रखना चाहती है। अनेक सालों के बाद दोनों का आकस्मिक मिलन होता है और प्रसन्न भतीत की जगाने का विफल प्रयास करता है। कहानी के अन्त में इसका सबैत इन शब्दों में अंकित होता है जब वे एक-दूसरे से विदा लेते हैं—दोनों बच्चे हैं, भटक गये हैं। दो शिशु डरे हुए, घोंघरे में सिसकते

१ नई कहानियाँ, जनवरी, १९६०

२ नई कहानियाँ, जनवरी, १९६१

३ कहानी जनवरी, १९६२

हुए।^१ नमिता के जीवन की रिक्तता का छोटे-छोटे विम्बों द्वारा चित्रण कर कहानी-कार ने अपनी सूक्ष्म निरीक्षण की शक्ति एवं पैनी दृष्टि का परिचय दिया है। विश्वविद्यालय के जीवन में एक बुद्धिजीवी नारी के जीवन में उदासीनता एवं उदासी की स्थिति कितनी विषम और अनुभूति कितनी गहरी हो सकती है, इसकी कलात्मक अभिव्यक्ति इस कहानी की उपलब्धि है और यह मात्र इस कहानी की उपलब्धि न हो कर उपा प्रियम्बदा की कहानी-कला की उपलब्धि है इनकी कहानियों से रुढ़ियों, मृत परम्पराओं, जड़ मान्यताओं पर मीठी-मीठी चोटों को ध्वनि निकलती है, घिरे हुए जीवन की उदासी एवं उदासी उभरती है, मानवीयता तथा कष्टों के स्वर फूटते हैं। इन कहानियों में व्यंग सदैव सोद्देश्य है जिससे कहानीकार की जीवन-दृष्टि का परिचय मिल सकता है। इन्होंने जीवन को व्यक्ति-सत्य की कसीडी पर परखा है तथा वैयक्तिक स्तर पर इसका चित्रण किया है। सूक्ष्म व्यंग कहानीकार के बौद्धिक विकास, तटस्थ दृष्टि तथा गहन चिन्तन का परिणाम है। मन्तू भंडारी की कहानी-कला का मूल स्वर भी वैयक्तिक चेतना से प्रेरित है। इनकी कहानियों में सदैव व्यक्ति की कुण्ठाओं का चित्रण तथा रोमांटिक प्रेम का व्यंगात्मक निरूपण है; घुटन, पराजय तथा विवशता की अभिव्यक्ति है। 'ईसा के घर इन्सान' में मिशन ग्रहाते के दमित जीवन का अंकन है, 'गति का चुम्बन' में एक युवती कुण्ठा का सजीव चित्रण है, 'एक कमजोर लड़की' में भारतीय लड़की के जीवन के उस पक्ष को उभारा गया है जो कमजोर है। उसके जीवन की विडम्बना इसमें लक्षित होती है कि वह बात तो अपनी करेगी और करेगी वही जो दूसरे चाहते हैं। इस कहानी में अनावश्यक विस्तार से लेखक की यह धारणा पुष्ट होती है कि अधिक कहने से अधिक कहा जा सकता है। इसी साँचे में 'अभिनेता' ढली हुई है जिसमें मोहभंग की स्थिति का चित्रण व्यंगात्मक आधार पर हुआ है। 'श्मशान' में जीने की आकांक्षा को प्रेम की भावना से अधिक प्रबल स्वीकार किया गया है; 'कील और कसक' में अनमेल विवाह की स्थिति के माध्यम से नारी-जीवन में कुण्ठा को उजागर किया गया है। इसी प्रकार 'अनचाही गहराईयाँ' में भी एक युवक की आत्महत्या द्वारा कुण्ठा को ही गहराया गया है और 'घुटन' में मौसम, वातावरण, परिवेश, तथा मन की घुटन के चित्रण द्वारा उस विवाहित नारी के सूने जीवन की ओर संकेत है जिसका पति नेवी में, पुत्र पास और हृदय अपने सहपाठी में अनुरक्त है। 'चश्मे' में एक श्रीमान की व्यस्तता और श्रीमती की भावुकता के कारण उनका जीवन इतना नीरस बन जाता है कि वह जीने योग्य नहीं रह पाता। मन्तू भंडारी की कहानी 'यही सब है'^२ में

१. कहानी : जनवरी, १९६२, पृ २०.

२. नयी कहानियाँ, जून, १९६०.

प्रेम का वह रूप है जो व्यक्ति की चेतना का पूरी तरह घेर लेता है, जो उम्माद की स्थिति को उत्पन्न करके उसके जीवन को संचालित करने लगता है। इस प्रेम में न तो भावुकता का विखलान है, न ही आदर्शवाद का पुट है और न ही काल्पनिक पलायन है। इसमें ईमानदारी है जिसका पर्यायवाची हिन्दी में उसी भाँति अनुपलब्ध है जिस भाँति वफादारी के लिए कोई शब्द। इस कहानी में एक लड़की के अन्तर्द्वन्द्व की कथा है जो अपने प्रथम प्रणय में निराश हो कर किसी दूसरे व्यक्ति से प्रेम करने लगती है। इस प्रेम की तन्मयता में वह स्वयं को खो देने का पूरा प्रयास करती है, परन्तु प्रथम प्रेमी की स्मृतियाँ उसे रूढ़ रूढ़ कर बचोटी हैं। मजबूत और निशीथ के प्रेम में अन्तर भी है। जब उनकी निशीथ में फिर भेंट होता है तो वह उसी तरह विभोर हो जाती है। वह उसके लिए सब कुछ कर सकता है, परन्तु उनका प्रेम का प्रतिस्पर्धन नहीं कर पाता। उसकी उपेक्षा का आभास पा कर वह सज्ज के घालिगन में ही मग्न हो जाती है। इस कहानी में जिस माहम से दोहा के अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण किया गया है और जिस महजता में उसे उभाया गया है उसमें इस कहानी की विविधता धातु की कहानी की उपलब्धि लक्षित होती है। इन कहानियों के विरमण में यह स्पष्ट हो जाता है कि मन्नु भट्टारी ने जीवन का चित्रण वैयक्तिक यथार्थ के स्तर पर किया है। इसमें सामाजिक चेतना का प्रायः अभाव है। इसलिए इनकी कहानी-कला के मूल में वैयक्तिक चेतना की प्रेरणा है, व्यक्ति चिन्तन की जीवन-दृष्टि है जो इसके कथ्य एवं कथन शैली को रूप एवं आकार देती है। इसी दिशा में कृष्णा सोबती ने अपनी कहानियों की रचना की है। इनमें उन पात्रों को उठाया गया है तथा इनके उन सूक्ष्म भावों का चित्रण किया गया है जिससे कहानीकार की अमनुष्ट तथा भटकती आत्मा का परिचय मिल जाता है। पात्र जीवन में खोये-खोये-से जात पड़ने हैं जिससे जीवन उबामी एवं उदासी उभरती है। 'बदली बरस गयी' में माधव के कुण्ठित जीवन की अथवा अन्धतमय विवाहित जीवन को मान्यता दी गयी है। एक बूढ़ी माँ को इस जीवन में शान्ति पाने की आशा हो सकती है, परन्तु उसकी युवती पुत्री को यह जीवन उदा देता है, रिक्त एवं गूँथ लगता है। माँ ने भी अपने पति का मन से जाना है, मन से नहीं। वह भी अपने रिक्त जीवन की आश्रम में भरने आसी है और उसकी पुत्री इसे भरने के लिये यहाँ से बाहर चली जाती है और वह विडम्बना की स्थिति है। सावन्ती ने आश्रम के महाराज, तापसी माँ और कल्याणी के चरित्रों को तूलिका के सूक्ष्म स्पर्शों से चित्रित किया है और कल्याणी के व्यक्तित्व द्वारा अन्निगत मान्यताओं में अविश्वास और मानवीय मूल्यों में आस्था के स्वर को ध्वनित किया है। 'बादलों के घेरे' में भी स्वर मानवीय एवं विश्वसनीय है जो व्यक्ति-सत्य की दृष्टि से अनुप्राणित है। इसमें कहानी अमनुष्ट आत्मा की भाँति चक्कर काटती है ताकि उसे अतिव्यक्ति मिल सके। इसी काटि में 'नोला बादगाह', 'गुलाब जल गेंदेरियाँ' 'सिक्का बदल

ग्या' आदि कहानियाँ आती हैं जिनके मूल में चेतना का स्वरूप वैयक्तिक है, जीवन में मान-मूल्य व्यक्ति-सत्य एवं व्यक्ति-चिन्तन से प्रभावित है और अभिव्यक्ति का स्तर व्यक्ति-यथार्थ पर आधारित है। कृष्णा सोबती की कहानीकला भी सायास, सचेष्ट, एवं कष्टसाध्य न हो कर सहज एवं स्वाभाविक है।

इस दिशा अथवा प्रवृत्ति के कहानीकारों में रामकुमार, रमेश वक्षी, जितेन्द्र, प्रबोध कुमार, प्रयाग शुक्ल आदि ने इसकी वस्तु को सूक्ष्म बनाया है, शिल्प को निखारा एवं उलभाया है जिससे इनकी प्रयोगशील दृष्टि का परिचय मिलता है। रमेश वक्षी ने आज की कहानी को नयी बनाने के लिए अनेक प्रयोग किये हैं जो पाश्चात्य चित्रकला की प्रभाववादों, प्रतीकवादी प्रवृत्तियों से प्रभावित है। रामकुमार की कहानी-कला में चित्रकला के प्रभाव को स्वीकारा तथा नकारा गया है। रमेश वक्षी की कहानी-कला को प्रेरित एवं प्रभावित करने वाली व्यक्ति-चिन्तन की दृष्टि का स्वरूप स्पष्ट है। इसके शिल्प-पक्ष में संकेतों एवं प्रतीकों का प्रयोग सचेत तथा सायास है। इस क्षेत्र में रमेश वक्षी की विशिष्ट देन है जिसके फलस्वरूप आज की कहानी के लिए 'नयी' होने का खतरा पैदा हो गया है और इसके 'स्वभाव' के साथ इसके 'चरित्र' बदलने की स्थिति भी उत्पन्न होने लगी है। और यह श्रीकान्त वर्मा की 'आत्मा' को संतुष्ट करने की क्षमता से सम्पन्न है। श्रीकान्त ने जिस यथार्थ के धरातल की बात की है उसे व्यक्ति-सत्य के स्तर पर आंकने की प्रवृत्ति रमेश वक्षी प्रबोध कुमार, प्रयाग शुक्ल तथा अन्य कहानीकारों की रचनाओं में दृष्टिगत होती है। इनकी कहानी व्यक्ति के बदलते हुए सम्बन्धों को चित्रित करने से कम मुँह चुराती है, परन्तु इन सम्बन्धों की व्याख्या करने का खतरा श्रीकान्त की कहानी ने मोल ले लिया है। रमेश वक्षी ने कहानी-सम्बन्धी अपनी धारणाओं का उल्लेख 'आत्म-कथन' में किया है।^१ इनका मन्तव्य है कि मेरी कहानियों में क्षण-प्रभाव का चित्रण हुआ है। इस प्रकार वह क्षण-चित्रों को संकेतों तथा प्रतीकों के माध्यम से अंकित करने का प्रयास करते हैं। वह घटना की खोज में नहीं रहते, चरित्र के विस्म की खोज में संलग्न हैं। वह घटनाहीन जीवन में घटना का काल्पनिक विधान नहीं रचते, 'चरित्रहीन' जीवन में स्थूल चरित्र की सृष्टि नहीं करते; परन्तु अनुभूति के उन क्षणों को अभिव्यक्ति देते हैं जो जीवन में चमक कर अपना अर्थ दे जाते हैं। इन क्षण-चित्रों का अंकन 'शबरी'^२, 'कमल का फूल'^३, 'तितली के पंख'^४, 'वायलन पर तिलक कामोद'^५,

१. लहर : अगस्त, १९६१, पृ २१३, २१४

२. नई कहानियाँ : अक्टूबर, १९६१

३. कहानी : जून १९५२

४. कल्पना : जनवरी, १९६१

५. ज्ञानोदय - मार्च, १९६१

‘एक मक्या’^१, ‘एक पौधे की जीवनी’ आदि इनकी अनेक कहानियों में उपलब्ध होता है। ‘शबरी’ में रामायण की व्यंग्य में परिणति, ‘कमल का फूल’ में सामाजिक विषमता पर प्रहार, ‘तिलली के पख’ में माह-भग की स्थिति का चित्रण, ‘बायलन पर तिलक का मोद’ में धरा-चित्र का अंकन, ‘एक मक्या’ में एक पलायनजीवी व्यक्ति की मजदूरी अनुभूति का काव्यात्मक चित्रण, ‘एक पौधे की जीवनी’ में एक मधुर धरा की अनुभूति की अभिव्यक्ति, धर्मम की कैद में कुनकुना पानी^२ में धरा-प्रभाव की वाणी मिलती है। इन कहानियों में संकटा तथा प्रतीको का जमघट है जो कभी सुश्रुत और कभी आरोपित होने का आभास देते हैं। इस प्रकार शिल्प की दृष्टि से रमेश कश्यप ने नये क्षितिजों की खोज की है। और क्षितिज इसलिए कि वह नयी कहानी का बढावा न निकट लाना चाहते हैं और चित्रकला की गोद में बिठलाने के पक्ष में हैं। वह स्वीकार करते हैं कि इन्होंने अपनी कहानियाँ में चित्रकला तथा सांकेतिकता का आश्रय लिया है और मूल रसा के शीघ्र स्पर्श में प्रभाव उत्पन्न करने का प्रयास किया है। इन ‘प्रभाववादी’ तथा ‘अणुवादी’ कहानियों में चेतना का स्तर वैयक्तिक है, जीवन-दृष्टि व्यक्तिमूलक है। इस प्रकार वैयक्तिक अनुभूति के धरा सामाजिक परिवेश से कभी बट कर और कभी सम्बद्ध हो कर जीवन का मूल्यांकन करते हैं। कहानी के शास्त्रीय तत्वों की दृष्टि से शिवदान सिंह चौहान इनकी रचनाओं को कहानी की सज़ा देना कभी स्वीकार नहीं करेंगे और संभव है इनकी ‘कुछ माँगे कुछ बच्चे’ की कहानी का बजकाना प्रयोग मानने के लिए तैयार भी हो जायें। इन कहानियों में अनुभूति के सफ़ेद पक्षों को अभिव्यक्ति अवश्य मिलती है। इनकी कहानी-कला में नवीनता के प्रति आग्रह है, जिसकी उपलब्धि वस्तु एवं शिल्प दोनों क्षेत्रों में दृष्टिगत होती है। इनके मतानुसार अनुभूति को उसकी अभिव्यक्ति से अलगया नहीं जा सकता। इस प्रकार इनकी कहानी-कला पर अभिव्यक्त्यावाद की गहरी छाप है जिसके मूल में वैयक्तिक चेतना की प्रेरणा है। इसी भाँति रामकुमार की कहानी-कला का धरातल भी वैयक्तिक है जिस पर इन्होंने प्रेम, विवाह तथा अन्य समस्याओं का चित्रण एवं निरूपण व्यक्तिमत्त्व तथा व्यक्ति-हित की दृष्टि से किया है। ‘ढेक’^३, ‘प्रश्नचिह्न’^४, आदि कहानियों में प्रेम तथा विवाह पर प्रश्न चिन्ह लगा कर इनका मूल्यांकन वैयक्तिक मान्यताओं के आधार पर किया है। ‘ढेक’ निखिल और लूसियेन के मिलन एवं विच्छेद की कहानी है जिसमें एक भारतीय युवक तथा पेरिस की एक युवती में स्नेह, युवती के मोह-भग की

१ सहर नवम्बर, १९९१

२ ज्ञानोदय सितम्बर, १९९०

३ कहानी १९५७

४ कहानी १९५८

गहरी अनुभूति, युवक की अवस्था है। आवेश में चल पड़ने पर युवती में अनुताप भावना तथा उसका दृढ़-संकल्प आदि के चित्रण से मन की पुकार को ही विवाह का स्थायी मूल्य घोषित किया है और इसमें व्यक्ति-चिन्तन का स्वर गुंजित होता है। 'प्रश्न-चिन्ह' में शशि और माजती का, मालती के विवाद के बाद एकान्त में मिलन होता है जब शशि के जीवन में विरसता की स्थिति आ चुकी है। इनमें प्रारम्भिक प्रेम की परतें धीरे-धीरे उघड़ती हैं। युवक सामाजिक बन्धनों तथा पाप-पुण्य की धार-साओं से मुक्त है और युवती की दृष्टि भी वैयक्तिक चेतना से प्रभावित है। अन्त में प्रश्नों का महत्व इसके प्रश्न-चिन्ह बने रहने में ही लक्षित होता है। रामकुमार ने भी आज के कहानीकारों की भाँति संकेतों तथा प्रतीकों का यथास्थान तथा यथासंभव प्रयोग किया है, परन्तु रमेश बक्षी की तरह संकेत आदि को साध्य के रूप में स्वीकार नहीं किया। जितेन्द्र की कहानी 'धूँ' में भी निरपेक्ष दृष्टि से एक नारी के जीवन में मोहभंग की स्थिति को वैयक्तिक स्तर पर उभारा गया है। इसका उद्देश्य रोमांटिक प्रेम को परिणति धूँसों में दिखलाना है। इस प्रकार रोमांस तथा वास्तविकता में पाट कितना चौड़ा होता है—इसकी ओर कहानी का संकेत है। कहानी के अन्त में प्रतीक अपने पति के धूँ में खो कर उसे पहचानने की चेष्टा करती है—क्या उसका पति वही व्यक्ति है जो रोमांटिक प्रेम का प्रतीक बन कर उसके जीवन में एक बार आया था ? इस तरह प्रेम तथा विवाह के सम्बन्ध का मूल्यांकन व्यक्तिमूलक दृष्टि से किया गया है। इस कहानी में धूँसों द्वारा उस व्यापक परिवेश की ओर संकेत किया गया है; जिसके ये परिणाम हैं।

इन कहानियों तथा कहानीकारों के अतिरिक्त ओम्प्रकाश श्रीवास्तव, कीर्ति चौधरी, सत्यपाल आनन्द, वीरेन्द्र मेंदोरता, कमल जोशी, नरेश मेहता, निरुण, धर्मवीर भारती, प्रबोध कुमार, मधुकर गंगाधर, मुद्दाराक्षस, रघुवीर सहाय, राजकमल चौधरी, राजेन्द्र कुमार, विजय चौहान, शैलेश मटियाजी, श्रीकान्त वर्मा, हरिशंकर परसाई आदि की रचनाओं का विवेचन इस निबन्ध में संभव नहीं हो सका है जिसके बिना आज की कहानी का यह मूल्यांकन अधूरा रह गया है। इसे पूरा करने के लिए एक विस्तृत विवेचन की अपेक्षा है। आज की कहानी को सम्पन्न बनाने में इन कहानी-कारों के योगदान की अपेक्षा नहीं की जा सकती। इससे पहले इस साहित्यिक विद्या की इसकी लघुता के कारण प्रायः उपेक्षा होती रही है, परन्तु आज हर लघुता महत्ता के रूप में आँकी जा रही है। यह लघुता मानव की हो, पौधों में यह कैक्टस अथवा कुसुमुता की हो, पेड़ों में यह बबूल की हो, कीड़ों में यह मकड़ी या जोंक की हो, अनुभूतियों में यह क्षण की हो, रंगों में यह काले रंग की हो, पौराणिक पात्रों में यह

मन्यरा को हो, पशुपति में यह गंधे की हो, रसों में यह बुद्धि रस की हो, मानवीय सम्बन्धों में यह घृणा की हो—प्राज्ञ जीवन की जटिलता के परिवेश में उपेक्षित का महत्व है और साहित्यकार स्वयं को अनुलना की स्थिति में जकड़ा हुआ पाता है। इसलिए कहानी के सम्बन्ध में भी नयी संवेदना, भावैतिकता, सम्प्रेषणीयता, जटिलता, बोद्धिकता, प्रतीकात्मकता आदि की समस्याओं को उठाया जा रहा है। इन समस्याओं को उठाने में साहित्यकार का 'भटकाव तथा ठहराव' भी हो सकता है और इसमें उसकी विवशता को भी भाँसा जा सकता है। यह भटकाव व्यक्तिवादी दृष्टि या वैयक्तिक चेतना का परिणाम है घबरा जीवन की जटिलता या व्यक्ति की अनुलता का—इस सम्बन्ध में किसी निश्चित भत या मन्तव्य को घोषित करना एक और शिवदामसिंह चौहान, नामवर सिंह तथा दूसरी ओर प्रज्ञेय, रमेश बंधी को अधिक शोभा देते हैं जो समष्टि-सत्य तथा व्यष्टि-सत्य को अन्तिम सत्य के रूप में उपलब्ध कर चुके हैं और जिनकी जीवन दृष्टियाँ रुढ़ हो चुकी हैं। प्राज्ञ की कहानी का स्वरूप उस वाद्य यन्त्र या भारकेस्ट्रा के समान है जिसमें सप्त तथा विषम सब तरह के स्वर समाहित हैं, परन्तु इसमें दो परस्पर विरोधी मुख्य स्वर हैं—एक सारंगी का या मूढम है तथा व्यक्ति चिन्तन से अनुप्राणित है और दूसरा मृदंग का जो सदातः है और समष्टि-चिन्तन से प्रेरित है। मोहन राकेश जैसे कहानीकार केवल सारंगी बजाना जानते हैं और भूल से कभी-कभी मृदंग पर भी हाथ भार देते हैं, राजेन्द्र यादव बजाते सारंगी हैं और बाव मृदंग बजाने की करते हैं, अमरकान्त की श्रेणी के कथाकार मृदंग को ही ध्वनित करते हैं तथा मृदंग के प्रतिरिक्त अन्य भारतीय तथा पाश्चात्य वाद्य यन्त्र हैं जिनके विशिष्ट स्वर हैं। ग्राम-कथाकारों को गिटार से विड है और वे जातीय डोल को पीटने के पक्ष में हैं। इन वाद्य-यन्त्रों को दो मुख्य श्रेणियों में विभक्त किया जा सकता है—एक सारंगी, बायलिन, सितार आदि तार के वाद्य-यन्त्रों से सम्बद्ध है और दूसरी मृदंग, तबला, ढोल आदि से। इनके सह-अस्तित्व में प्राज्ञ वाद्ययुग्म के सम्पूर्ण समीत का भाँसा जा सकता है। अन्तिम ध्वनि किस श्रेणी के वाद्य-यन्त्रों से निकलती यह कहना कठिन है। प्राज्ञ इनके स्वरा में वैषम्य की स्थिति है, पारस्परिक विरोध की परिस्थिति है जिसे स्वीकार करना वस्तुस्थिति को स्वीकार करना है। प्राज्ञ यह स्थिति जीवन तथा उसकी कहानी दोनों में उपलब्ध है।

कहानी से अकहानी, फिर कहानी

मन्मथनाथ गुप्त

इस समय हिंदी में कहानियों पर जितनी आलोचनाएँ हो रही हैं, उतनी किसी और विषय या विधा पर नहीं हो रही हैं। यह युग कहानियों और हलके-फुलके गीतों का युग है, क्योंकि यका-माँदा आदमी जब काम से लौट कर आता है तब कुछ मनोरंजन चाहता है। फिर भी कहानी पर जितनी आलोचनाएँ आये दिन प्रकाशित हो रही हैं, उन पर वही कहावत चरितार्थ होती है कि 'बारह हाथ की ककड़ी तेरह हाथ का बिया'। अभी तक किसी विश्वविद्यालय ने इस पर शोध नहीं किया है, और आंकड़े इकट्ठे नहीं किये हैं, पर यह निर्विवाद है कि जितनी कहानियाँ लिखी जा रही हैं उनसे अधिक कहानियाँ पर आलोचना लिखी जा रही है।

इलियट ने इस प्रकार की समीक्षा के विषय में कुछ मजेदार बातें लिखी हैं जो यों-ही-विद्वत्ता के, वाहे जितने भी विनम्र रूप में हा, कुछ अधिकार होते हैं। हम मान लेते हैं कि हम जानते हैं कि कैसे इनका इस्तेमाल किया जाय और कैसे इनकी अवहेलना की जाय। समीक्षा सम्बन्धी ग्रन्थों और लेखों से यह स्थिति उत्पन्न हो सकती है कि लोग कलाकृतियों के अध्ययन की जगह कलाकृतियों की आलोचना पढ़ने की अस्वस्थ मनोवृत्ति के शिकार हो जायें; और ऐसा होते देखा भी गया है। समीक्षा का उद्देश्य रचि को शिक्षित या परिष्कृत करना है, न कि बने-बनाये मतों को जन्म देना। पर तथ्य रचि को भ्रष्ट नहीं कर सकता; अधिक से अधिक यह किसी एक रचि को, जैसे इतिहास, पुरातत्व या जीवनी की रचि को इस भ्रांति में संतुष्ट कर सकता है कि यह दूसरे की मदद कर रहा है। असली भ्रष्ट करने वाले लोग वे हैं जो बने-बनाये मत या कल्पना पेश करते रहते हैं। इस सम्बन्ध में मजे की बात यह है कि महाकवि गेटे और कोलरिज भी निर्दोष नहीं हैं। क्योंकि कोलरिज का हैमलेट क्या है, क्या इमे, जहाँ तक तथ्य प्राप्त थे, एक ईमानदार खोज कहा जा सकता है या यह महज आलोचक कोलरिज को ही एक आकर्षक पोशाक में पेश करता है ?

किसी भी विषय पर आलोचना का उद्देश्य मत का या रचि का परिष्करण होना चाहिए, जिससे कृति पर नये कोण से रोशनी पड़े, ताकि पाठक को उसके अन्दर पैठ प्राप्त हो। पर किसी भी हालत में ककड़ी से बिया बढ़ा नहीं हो सकता, कम से कम प्रकृति में ऐसा न होता है और न संभव है। इस प्रकार, कहानियों से

यह स्वभाविक है कि नदी को तरह साहित्य कभी एक ही जलराशि को ले कर अपना काराबार नहीं चला सकता। समय-समय पर उसमें नयी नदिया का मा कर मिल जाना, उपान धाना और नये टापुओं का उदय होना, उसकी गति-रेखा का परिवर्तन होना स्वाभाविक है, और इसी के साथ नयी आलाचना का उदय होना भी स्वाभाविक है। फिर भी नयी आलोचना कभी नये साहित्य का स्थान नहीं ले सकती। आलोचना एक प्रकार का व्याकरण है और मातृभाषा में ही ऐसा हो सकता है कि व्याकरण का पठन-पाठन और रचना इनका अरिक् हो जाय कि साहित्य उसकी बाड़ में डूब जाय।

फिर, यदि आलोचना किसी मयूरक की होती, यानी उसमें कोई नया सिद्धांत या नया दृष्टिकोण सामने आता, तो उससे कुछ लाभ हो सकता था, पर यहाँ तो केवल यही चल रहा है—'मेरे हमदम मेरे दास्त', ऊँटों की शादी में गदहा का वह पंचम स्वर में आलाप कि गदहे ऊँट के रूप की प्रशंसा करते हैं और ऊँट गदहे के बूँट को सराहते हैं। मैं नाम सेन से बचना चाहता हूँ, पर आज यह हालत है कि बहुत से नये लोगो न अपने नाम जितनी बार धापे के हरफों में दूसरों की कलम से और अपनी कलम से देखे होंगे, उतनी बार प्रेमचन्द ने मेरे जीवन-काल में नहीं देखा होगा। प्रभी प्रभी किसी ने, शायद डॉ० प्रभाकर भावने ने, लिखा था कि भगवती-चरण वर्मा पर हिंदी में कोई पुस्तक नहीं है जब कि वह हिंदी के एक थोड़ा उपन्यास-कार और 'चित्रमेधा' के लेखक हैं, जिसकी लगभग एक लाख प्रतियाँ बिक चुकी हैं।

इस प्रकार परस्पर प्रशंसा की यह चक्की बहुत महीन घिस-कात रही है और उसमें सामांश भी अच्छे आ रहे हैं। सब कुछ ठीक है। चोरबाजारी में बहुत सारा लाखों का धारा-धारा कर रहे हैं, उसमें कोई बड़ी बात नहीं है, पर परेशानी तो इस बात से है कि सामयिक रूप से ही सही, बहुत से लोग पय-प्रष्ट हो रहे हैं और छोटे सिक्के का सही मान कर चल रहे हैं अथवा, जैसा, कि महात्मा लिकन ने कहा था—यह संभव है कि कुछ व्यक्तियों को हमेशा के लिए धोखे में रखा जाय, यह भी संभव है कि कुछ समय के लिए मेरे लोगों को धोखे में रखा जाय, पर यह संभव नहीं है कि मेरे लोगों को सारा समय धोखे में रखा जाय। परीक्षाएँ तो होंगी ही और सत्य की किरण छिटकेगी ही पर जब तक यह धीमा-मस्ती चल रही है तब तक गायबराय तो रहेगा ही, तब तक बहुत से मुसाफिर गलत रास्ते पर चले जायेंगे।

जैसा मैं बार-बार कह चुका हूँ, कालिदास का वह कथन ही सत्य है कि सारी पुरानी बातें अच्छी नहीं हैं, और न सारी नयी बातें ही अच्छी हैं। नया तो आगम

ही, उसे कोई रोक नहीं सकता, पर नया वाकई नया है, यह भी जाँच लेना पड़ेगा। कहीं ऐसा तो नहीं कि नये के नाम पर जो कुछ चालू है उसकी आड़ में मार खायी हुई और हार खायी हुई विचारधाराओं की वृद्धा वेश्याएँ प्लास्टिक सर्जरी की बदौलत वृर्णखा की तरह आगे आने की कोशिश कर रही हैं। जहाँ तक नये साहित्य में भाषा-बोली, यहाँ तक कि कथावस्तु और कथ्य संवन्धी नये प्रयोग हो रहे हैं, हुए हैं, वे तो बराबर होते रहे हैं—वक्तिक प्रत्येक रचियता अपने पूर्ववर्तियों से इसी बदौलत अलग होता है, पर जब नये के अन्दर से अति पुरातन शैतान बोलता है, तब खतरा पैदा होता है।

आधारभूत रूप से, अवश्य यह अति सरलीकरण है। कला के सम्बन्ध में दो मतवाद रहे हैं। एक का कहना रहा है—कला कला के लिए है। दूसरा कहता है—कला जीवन के लिए है। इन दोनों के बीच हजारों प्रकार की खिचड़ियाँ पक सकती हैं और सैकड़ों डेढ़ ईंट की मस्जिदें तैयार हो सकती हैं। यह भी सही है कि जिन उपमाओं को कोरें इतनी घिस-पिट गयी कि उनमें प्रेपणीयता का दम नहीं रहा, उन्हें बंगाल की खाड़ी में डुबो कर नयी उपमाएँ खोजी जायेंगी, भाषा के तरकश में नये-नये तीर—कुछ अमृत से बुझे हुए और कुछ जहर से बुझे हुए—भरे जायेंगे, शैली भी ऐसी नयी होगी कि मालूम तो हो कि कुछ पढ़ रहे हैं ! जहाँ तक इन प्रयोगों और प्रयासों का सम्बन्ध है, वे अवश्य ही अभिनन्दनीय हैं और उनकी जितनी भी प्रशंसा की जाय वह याड़ी है। पर इस सम्बन्ध में यह दावा करना या यह धारणा उत्पन्न करने की चेष्टा करना कि ऐसा केवल हिंदी में ही हो रहा है, कहीं नहीं हुआ। यह केवल अहमन्यता और अंततोगत्वा हीनताबोध का परिचायक है।

यूरोपीय साहित्य में यह सव तमाशा बहुत पहले हो चुका है और वहाँ जाँयस ऐसा व्यक्ति और प्रस्त जैसी प्रतिभा का जन्म हो चुका है और उनके कारण जो उफान आया था, उसका खात्मा भी हो चुका है। यह कोई भी नहीं कहता कि खात्मे का अर्थ यह है कि उसका असर जा चुका है। जब नदी अपने-आप में समा नहीं पाती और किनारे के पायलों को तोड़ कर दोनों पाटों पर नग्न तांडव करती है तब वह अपने पीछे जो पोली मिट्टी छोड़ जाती है, उसके सम्बन्ध में यह तो नहीं कह सकते कि वह कुछ नहीं है। वह खाद है और उसका महत्व और कोई न जाने, किनारे पर रहने वाला किसान जानता है, जानता है तभी वह हर साल बाढ़ की मार खाने पर भी दुधारू गाय की लात अच्छी जान कर कान ढाँचे नदी के किनारे ही पड़ा रहता है।

वर्जोनिया वुल्फ और जाँयस ने भाषा और, शैली सम्बन्धी जो प्रयोग किये, वे बहुत ही रोचक और दिलचस्प थे। कहा गया कि मेटर कुछ नहीं है, चरित्र का अंकन

एक ऐसा भद्रा कार्य है, जैसे किसी बहुत मुश्किलपूर्ण दिन के दौरान, जो मोमबत्तियों की राशियों में चालू हो, कोई झुना चना निकाल कर खाने लगे। कदाकार दायीं की गयी टिप्पणी भी जहाँ तक मानी गयी, यद्यपि बासजक, तास्ताय, भीषासाँ धादि पुराने गुह लोग इसके बहुत आशी थे। चेतना-प्रवाह का मित्रात प्रपनाथा गया। कहा गया कि एक मनुष्य बिन्दुल सरल रेखा में नहीं सोचना, बीच में कितनी ही भँवरें और विषयांतर होते रहते हैं। कई जगह पुराना विचार रक्त-प्रवाह में 'कोडेस्ट्रोल' की तरह प्रवाह को रोकता है और गाँठें पड़ जाती हैं।

इसमें कोई सदेह नहीं कि जॉयस आदि ने जो प्रयोग किये, वे बहुत कुछ आर्थिक रहे, पर इस सम्बन्ध में यह भी देखने की बात है कि अपने-अपने युग में सभी महान् लेखक भाषा और शैली में नवयुग के प्रवर्तक हुए हैं। कई बार तो लेखक का भाषा का कुर्पा खाद कर सब पानी पीना पड़ता है। जेक्सपियर ने अपने युग में बहुत सी नयी बातें चलायी। अब तो खोज यह बता रही है कि जॉयस और वुल्फ़ के पहले डॉरोथी रिचर्डसन ने दोनों के लिए रास्ता खाल दिया था पर डारसी रिचर्डसन ऊँची कलाकार नहीं थी। जैसे ईसा के लिए जान दि बैप्टिस्ट ने रास्ता तैयार किया था, उसी तरह से डॉरोथी ने रास्ता तैयार किया। रास्ता तो तैयार करना ही पड़ता है बिना रास्ता तैयार किये नये किस्म की गाड़ी उस पर नहीं चल सकती। बैलगाड़ी को कच्ची सड़क पर कारिया और बसें नहीं चल सकती। किसी भी परिवर्तन-विशेषज्ञ से पूछिए तो वह मार्ग निर्माण के इस इन्वैरुवेट के सम्बन्ध में अपने जान या अनजान में बतायगा। सतर्गत वस्तु एक तरफ और शैली तथा भाषा दूसरी तरफ एक दूसरे से उसी प्रकार बँधी हुई है, जिस प्रकार व्यक्ति और उसकी परछाई। दोनों केवल हो सकते हैं जब व्यक्ति न रहे, बल्कि प्रेत हो जाय।

भाषा और शैली को सतर्गत वस्तु से भलग नहीं किया जा सकता क्योंकि दोनों एक दूसरे की पूरक हैं। प्रयोग केवल भाषा और शैली सम्बन्धी नहीं होते बल्कि प्रयोग सभी क्षेत्रों में चालू रहते हैं, पर कुछ ऐसा हुआ कि मोटे तौर पर यूरोपीय साहित्य में १६१५ में १६४५ तक जो प्रयोग हुए वे भाषा और शैली संबंधी ही हुए, यानी उसके प्रभाव जो प्रयोग हुए उन पर लोगों का ध्यान उनका नहीं गया। यह पता लगाया गया है कि चेतना-प्रवाह या 'सेंसिबिलिटी' वाले उपन्यास का प्रारम्भ फ्रांस में दूबार्दाँ से हुआ, जिसका पहला ऐसा उपन्यास १८८७ में प्रकाशित हुआ। डॉरोथी रिचर्डसन इसके बाद आयी। उसका उपन्यास 'प्लेयस्टेड रूप्स' यानी 'नोकदार छतें' १९१५ में प्रकाशित हुआ। यह एक भाला की शयन पुस्तक थी जो 'मिरियम माला' कहलायी। मिरियम एक यात्री है, जिसकी चेतना में सारा उपन्यास घटित होता है। 'मूजिसिंस' १९२८ में प्रकाशित हुआ।

इन प्रयोगों से अंग्रेजी साहित्य को लाभ पहुँचा, फिर भी, जैसा सभी मानते हैं, जॉयस और वुल्फ़ का विशेष अनुसरण नहीं हुआ; यानी जो अनुसरण हुआ वह सफल नहीं हो सका। साथ-साथ नयी आलोचना भी आयी थी, पर उसके वावजूद जॉयस और वुल्फ़ की वंशावली नहीं चली; पर जैसा मैं बता चुका हूँ, यह कहता ग़लत होगा कि उनका असर नहीं पड़ा। असर पड़ा, और भारत की अन्य भाषाओं तथा हिन्दी नवसेखन पर अब चल कर लगभग एक दशक से इनका असर दिखाई पड़ रहा है। उस असर पर हम बाद को आयेंगे, पर जो कुछ भी हो, जॉयस आदि के बाद उपन्यास फिर बहुत-कुछ पुराने ढर्रे पर लौट गया, यद्यपि प्रतिकहानी और अकहानी, प्रति-उपन्यास की तलवार उसके सिर पर लटकी रही। लोक अनुकरणकारियों से और अपने व्याकरण और अपनी शैली में लिखने वालों से, जिनकी रचनाओं की बहुत कुछ हालत ऐसी हो गयी थी कि वे खुद ही लिखें और खुद ही समझें—जैसे आधुनिक कला में है, इतने ऊब गये कि उन्होंने उपन्यास और कहानी पढ़ना ही छोड़ दिया और यदि खोजी विद्वानों का विश्वास किया जाय तो अब पढ़े-लिखे सुसंस्कृत लोग खुशे आम यह डोंग मारने लगे कि हम तो कहानी और उपन्यास पढ़ते ही नहीं, हम तो इतिहास और जीवनी पढ़ते हैं।

कलाकार और साहित्यकार अपने को चाहे जितना महत्व दें, पर एक वह भी व्यक्ति है, जिसका नाम है पाठक। पाठक को साथ ले जा कर जेबक कुछ भी कर सकता है, उसके रास्ते में कोई बाधक नहीं हो सकता। पर यदि जेबक ने पाठक को मझधार में छोड़ दिया तो वह देखेगा कि असल में उसने अपने को ही मझधार में छोड़ा है, पाठक तो सूखी जमीन पर पहुँच गया है और वहाँ से डूबते हुए कलाकार या सुस्कराता हुआ, या गालियाँ देता हुआ—जैसी भी उसकी प्रवृत्ति हो, देख रहा है। पाठक को भूल जाना साहित्यकार के लिए कभी लाभदायक नहीं हो सकता। पाठक हाथ छोड़ेगा तो प्रकाशक हाथ छोड़ेगा, क्योंकि प्रकाशक कोई प्रयोग करने के लिए वावला नहीं होता, उसे तो प्रयोग वहीं तक प्रिय और उपादेय लगते हैं जहाँ तक उसमें मुनाफे की रक़म में चार चाँद लगे। अवश्य, बुद्धिमान प्रकाशक एक हद तक घाटा भी उठा सकता है वशर्ते कि बाद को घाटा सूद दर सूद लौट आये। इसलिए हमें आश्चर्य नहीं कि सुसंस्कृत पाठकों ने प्रयोगवादी, बल्कि कहना चाहिए अहंवादी नव-सेखन को प्रोत्साहन नहीं दिया और 'श्रिलरों', इतिहास और जीवनीयों से आँख लड़ाने लगे।

अभी तक कला के क्षेत्र में कथित आधुनिकता यानी, नान रिप्रजेंटेशनल' कला चालू है, पर उपन्यास-कहानी में उसका अंत हो गया, यह कोई आश्चर्य की बात नहीं है, उपन्यास और कहानी चित्रकला से कहीं अधिक रोज़मर्रा की हैं इसलिए उसमें सनक

भरे प्रयोगों का पहले धातुकार्य हो जाना बिल्कुल वैसा ही है जैसा होना चाहिए था। इस क्षेत्र में उपभोक्ता उतने दिनों तक स्वयं के राजन पर पत्तन के लिए सैयार नहीं था। यहाँ इतना ही बचा कर कला के प्रभग को समाप्त कर दिया जाय कि फिर से न केवल समाजवादी क्षेत्रों में बल्कि सारे सम्य जगत में किसी न किसी रूप में 'किंगडिय' यानी पहचान में मान वाली कला का पुनरुत्थान हो रहा है। कहानी और उपन्यास के क्षेत्र में यह पुनरुत्थान या पुनरुत्थान पहले हुआ। ऐसा इस कारण हुआ कि विधा का सजाया ऐसा ही था और इस विधा में धीपलों का मित्रता सभी तक चल सकता था, जब तक उसके साथ महान प्रतिभा का हस्ताक्षर मयुक्त हो, यानी दूसरे शब्दों में, धीपलों जब धीपलों न रह जाय। कई प्रयोग ऐसे होते हैं जिन्हें केवल महान प्रतिभा ही समझ सकती है।

मैंने पुनरुत्थान और पुनरुत्थान शब्दों का प्रयोग किया पर इससे यह समझन की जरूरत नहीं है कि साहित्य और इस क्षेत्र में कहानी और उपन्यास वही लौट गये जहाँ वे बुल्फ, जाँचम और प्रूस मादिके पहले थे। नहीं ऐसा कभी नहीं होता। इस बीच टेम्स से लेकर गया तक बहुत पानी बह चुका था। बहुत सी खादें मिल चुकी थीं, जो नयी और उत्तेजक थीं। इसलिए अब जो पोषा सामने आया या आ रहा है, वह पहले की तरह नहीं है, उससे भिन्न है, क्योंकि जलन बीच की चीजों को पचाया है और उससे पुष्ट हो कर अपनी जड़े नीच की धार और शाखाएँ न जाने कहाँ-कहाँ फैली हैं। ऊपर बनायी बातों के बाद जब हम हिन्दी के क्षेत्र में लौटते हैं तब यहाँ विविध परिस्थितियों का सामना होता है। बातें वही हैं, प्रयोग भी वही हैं, नारे और भंडे कुछ भिन्न इसलिए हैं कि छिपाना है कि यह अनुकरण या जूझ है। साहित्य में अनुकरण कोई बहुत बुरी बात नहीं है, विशेषकर जबकि सब ससार दिन-ब-दिन संकुचित होता जा रहा है। पहले ससनऊ में एक लहर दिल्ली पहुँचने में जितने दिन लगते थे, अब जलन समय में सार ससार की परिग्रमा हो सकती है। इसलिए इस संघर्ष में भारतीयता का भारा दे कर दामन बनाने की वैष्टा धर्म है। इसलिए हम उस सम्बन्ध में कुछ नहीं कहना चाहते। प्रयोग हा रहे हैं और पहले भी मैं बराबर मान चुका हूँ और मानता रहूँगा कि इन प्रयोगों से हिन्दी भाषा की प्रेषणीयता में बहुत वृद्धि हुई। और उससे वह कच्चा माल तैयार हुआ जिसमें महान प्रतिभा का जन्म हो सकता है। इसके लिए नवोदय की, जिसमें हम नयी कविता को भी गिनेंगे, जितनी प्रशंसा की जाय मोड़ी है।

पर जब-जब इस प्रशंसा के मीग पर चढ़ कर यह दावा किया जाता है कि हमों में तिन पेंगम्बर हैं, हमारे बाप कुछ नहीं होने का और हमारे पहले जो कुछ हुआ वह तो धैर कूबा ही था, तभी हमें धन्योति और दूकानदारी के हथकड़े दिखाने

देते हैं। अब तब यह भी दावा या कि यह तो पीढ़ियों की लड़ाई है और नयी पीढ़ी स्वाभाविक रूप से पुरानी पीढ़ी से अधिक क्रांतिकारी है। दूसरे शब्दों में यह कहा गया कि जो लोग पहले कथा-साहित्य के क्षेत्र में काम कर रहे थे, वे ग़लत और गुमराह थे, प्रतिक्रियावादी थे, इत्यादि-इत्यादि। यह तर्क कुछ दिनों तक बहुत अच्छा चला, क्योंकि सचमुच एक तरफ़ एक वय-वर्ग के लोग थे और दूसरी तरफ़ दूसरी वय-वर्ग के। जब तक यह परिस्थिति रही तब तक तर्क ठीक चला, पर इधर 'सचेतन' नाम से कुछ अपेक्षाकृत नयी उम्र के लोगों के सामने आने से उन तर्कों का पैदा निकल गया।

कुछ भी हो, यद्यपि हमारे यहाँ नयी कहानी—यहाँ तक कि अकहानी के प्रतिपादक दिखायी पड़े थे और उन्होंने वे सब तर्क और स्वराधात चुरा लिये थे, जो पाश्चात्य में नवशेखन के सिलसिले में दिये गये, पर जहाँ तक व्यवहार का प्रश्न है, नयी कहानी वालों ने कतई अकहानी आदि मतवाद को नहीं अपनाया—सिवाय उन उदाहरणों के, जब वे कहानी बनाने में असमर्थ रहे और यह ज़बर्दस्ती करते रहे कि उनका जना हुआ भ्रूण या गर्भ-स्ताव प्राणी मान लिया जाय। मुझे तो ताज़ुब होता है कि कथा-दशक या और इस सिलसिले में नयी कहानी के जो नमूने सामने आये हैं, उनमें कथानक की प्रचुरता है, चरित्र भी है, अक्सर चरम परिणति भी होती है। इस प्रकार से जो सिद्धान्त प्रतिपादित हुआ और जिस पर बमचख़ मचायी गयी, उसका अनुसरण नहीं हुआ। कथनी और करनी के बीच इस फटाव पर हँस कर हम आगे बढ़ जा सकते हैं, पर उससे परिस्थिति का ठीक मूल्यांकन नहीं हो पायगा। क्या कारण है कि प्रतिपादन कुछ और होता रहा है और कार्यान्वयन किसी और तरीके से होता रहा? इसका कारण यह है कि जिन परिस्थितियों में पाश्चात्य में अकहानी का नारा उठा, वे परिस्थितियाँ यहाँ अभी उत्पन्न नहीं हुई हैं। वे बाद को उत्पन्न होंगी। होंगी ही, ऐसी कोई बात नहीं, क्योंकि कई बार सामाजिक स्थितियों को लांच कर अगली स्थिति में पहुँचा जा सकता है। खैर, उस बात को यहाँ छोड़ दिया जाय। हमने चुराना शब्द का प्रयोग इसी अर्थ में किया है कि परिस्थिति उत्पन्न नहीं हुई और नारे बुलंद कर दिये गये; परिस्थिति उत्पन्न नहीं हुई और दूसरी परिस्थितियों से उत्पन्न नारे यहाँ की परिस्थितियों पर थोप दिये। यह ऐसे ही हुआ जैसे रामनामी के साथ टाई बाँध दी जाय। इसका जावज्जमान प्रमाण यह है कि नयी कहानी के वे खेल्क जो विदेश जाने का सौभाग्य प्राप्त कर चुके हैं, अक्सर अपनी कहानियों में उसी की जुगाली करते हैं, या बम्बई और दिल्ली के मानचित्र पर ज़बर्दस्ती पेरिस और न्यूयार्क का मानचित्र छाप देते हैं।

इससे इन्कार नहीं है कि नयी कहानी-आन्दोलन तथा उससे संपृक्त प्रयोगों से

भ्रष्टा और गैले सन्ध्या की कुछ उन्नतियाँ सामने आयी हैं पर प्रत्यक्ष वस्तु को केवल व्यक्ति की कुँआमा और मनोभावों तक सीमित रखने का प्रयत्न सजरे है। कुछ पाठकों का तो यहाँ तक बढ़ता है कि यदि चारा तरफ धन्यवाद, दुःखवाद, भ्रष्टाचार, कुँआ और निराशा है तो तो मनुष्य साहित्य, नाटक सिनेमा आदि में उससे भाग जाना चाहता है। ऐसी पलायनवादी मनावृत्ति को सराहना नहीं की जा सकती, पर भासा की किरण न हो भ्रष्टा बहुत ही कमजोर हो जाता है। जयदेवी काल्पनिक भासा की किरण लान की जरूरत नहीं है। क्या यह सब नहीं है कि इतिहास की सारी मुराफाओं और मनुष्य की भासा को गुलाम बनाने के पद्धतियों के बावजूद मनुष्य बच-बच प्रगति करता गया है, उसकी जड़ों दृढ़ हो गयी हैं ?

संवेदन का नारा, जहाँ तक मैं देख रहा हूँ, उन्हें धीरे-धीरे सही चिन्तन की ओर ले जा रहा है। व्यक्ति समाज का अंग है, वह उसमें मुक्त नहीं हो सकता। यदि समाज में कोई कमी है तो उस मुधारना पड़ेगा और बराबर मुधारते जाना पड़ेगा जैसा मकान में होता है। वक्त की जरूरत के अनुसार उसमें नयी सिद्धियाँ भी लायी जाती हैं, और कभी कभी मकान को तोड़ कर उसकी जगह सम्भर है कि मकान बनाया ही न जाय, सबकुछ ही बना दो जाय, पर मकान में जा भाग निकलने के कहो रहने तो सही। संवेदन-ध्यानोलन सभी मकान हा सकता है जब वह इस तथ्य को अपना ले कि कला का भाविर कोई उद्देश्य है, जैसा वह अपनाता हुआ दृष्टिगावर हा रहा है। कलाकारों और साहित्यकारों का तगडा मावता की सृष्टि करनी है। भारत को ऐसे फानोसियों का देश नहीं बनाना है जो हर मावमणकारी के सामने घुटने टेक दें। हमें तो एक तगडा और स्वस्थ राष्ट्र बनाना है। पर उस प्रकार का भी तगडा नहीं जैसा ब्रिटिशरी राष्ट्र था। साहित्य के मदर्भ में ऐसी माव्यतामा और मून्या की साधकता इस कारण है कि साहित्य स्वयं कोई मलग विधा नहीं है, वह सपूर्ण मानव की एक विशेष अभिव्यक्ति है।

जब पाश्चात्य में ही लोग कुँआवाद से उकता चुके हैं और कुँआवाद में बढ़ने के कारण स्वयं भोग कला-साहित्य में ऊँच चुके हैं, तब क्या यह भासा करना दुःखाभाय होगी कि हमारे यहाँ भी साहित्यकार समय की गति को पट्टाचान कर और सारे मनुष्यता को मनेद कर भागे की मार बढ़ें ?

स्वतन्त्रता के बाद की कहानी

श्रीमती विजय चौहान

जैसे नई कहानी का बदलता हुआ 'परिवेश' कहा जाता है और जीवन की जो 'संश्लिष्टताओं' की तरफ संकेत किया जाता है, दरअसल वे उस ऐतिहासिक प्रक्रिया के विभिन्न रूप हैं। इस प्रक्रिया की शुरुआत आज़ादी से पहले हो चुकी थी, उसी वक्त से जब बड़े शहर बनने लगे, मिलों की विमनिश्रों में से धुँआ निकलने लगा, या यूँ कहें कि 'गोदान' का गोबर जब से कलकत्ता, बम्बई या कानपुर में नौकरी करने गया। शहर पहुँच कर उसकी बोलचाल, पोशाक और रहन सहन में भी अंतर आया। उसके जीवन में नई समस्याएँ पैदा हुईं जिसका चित्रण कहानीकार आज तक कर रहे हैं, कुछ मजदूर, वस्तियों की गन्दगी का चित्रण करते हैं, कुछ उस कुत्सित सभ्यता का पर्दाफाश करते हैं जो इन्सान को मशीन बना देती है, कुछ खेलक मजदूरों को अत्यन्त दयनीय रूप में दिखाते हैं, मूक पशु की तरह काम करने वाला जो दो-तून पेट भरने के बाद पैर पसार कर सो जाता है, ताड़ी पीता या दिल बहलाने के लिए सिनेमा चला जाता है। कुछ खेलकों ने उसकी नई चेतना और आक्रोश को व्यक्त किया है। यह तस्वीर अभी मुकम्मल नहीं हुई है, इसमें नई और पुरानी दोनों पीढ़ियों के कहानीकार लगे हुए हैं।

पुरानी पीढ़ी के कथाकार नई औद्योगिक सभ्यता के "स्लेमर" से चौंधियाए नहीं बल्कि उन्होंने इस सभ्यता के कमजोर पहलुओं का चित्रण किया। यह मशीनी और शहरी सभ्यता एक निर्मम बुलडोजर की तरह पुरानी मान्यताओं, आस्थाओं और जीवन मूल्यों को तोड़ती चली जा रही थी, आज भी तोड़ती जा रही है, बिना यह सोचे विचारे कि पुरानी सभ्यता में भी पायदार और स्थायी मूल्य की चीजें मौजूद हैं, प्रेमचन्द की पीढ़ी ने सामंती जीवन के जर्जर मूल्यों पर प्रहार किया था। उनके बाद के खेलकों ने औद्योगिक सभ्यता से पैदा हुई 'पैटी बुर्जुआ' "वातू" संस्कृति के दुष्चेपन पर प्रहार किया। 'उम्र जैनेन्द्र' यशपाल, अशक, भगवती चरण वर्मा की अनेक कहानियों की यही थीम है, बहुत वरस पहले 'कहानी' में 'साबुन' शीर्षक से एक कहानी छपी थी जो अत्यन्त सशक्त और मर्म स्पर्शी रचना थी। दुर्भाग्य से खेलक का नाम तो मुझे याद नहीं लेकिन कहानी की थीम अभी तक याद है। एक ग्रामीण लड़का नौकरी की तलाश में शहर जाता है और अपने परिवार के लिए अजनबी बन जाता है। शहर में

वह अपने दातृ और मग्ना को एक पत्र लिखकर सिकायत करता है कि उन्होंने क्या उसे उज्ज्वल कपड़े पहनाकर और साबुन से नहला कर 'दातृ' बना दिया था। अब वह पुन बीजा के बगैर नष्ट रह सकता। साबुन की रिकिया और उज्ज्वल कपड़े उस शहरी सम्भृति के प्रतीक हैं जिन्होंने लाखों लोगो को बेगाना बना दिया है— अपने परिवार के लोगो से और अतः न अपने से भी। यह बेगाना पन (Self Alienation) प्रौद्योगिक सम्भृति की देन है जिमने एक तरफ और व्यक्तिवाद का जन्म दिया है तो दूसरी तरफ धर्म विभाजन, यन्त्रोत्पत्ति और बड़े शहरों के कारण व्यक्ति अपने को भ्रमेना और बेगाना महसूस करने लगा है।

स्वतन्त्रता व दाद तरण लक्षको की नई पीढ़ी ने एक नये समाज को देखा, जिसमें भेदविधायितान, अन्धश्रद्धावाद और स्वार्थपरता का बोल्बाला था। आदर्शों की बातें करने वाले नेताओं का भी नया आधारण सामने आया। जीवन का एक नया 'पैटर्न' उभरा—जिनका मूलमन्त्र था—हर क्षण न 'सत्ता' हथियाओ, योग्यता अयोग्यता का कोई सदान नहीं, 'अपना' प्रचार करो, 'अपने' लोगो का हर जाह लगभगा, उसके लिए उचित अनुचित साधना का इस्तेमाल करो। 'सत्ता' पाने के लिए देशव्यापी दौड़ शुरू हुई। प्रेमचन्द के समय में यह दौड़ सरकारी दफ्तरो तक सीमित थी। अब, स्कूल, कॉलेज, विश्वविद्यालय, विधान सभायें, पालियामेन्ट, यहाँ तक कि त्रिला परिषदें और पत्रपत्रों में पढ्यन्ता, गुटबाजिया के प्रवाह बढ गये। मेसजों के मन में सवाल उठा "क्या यही हमारी स्वतन्त्रता का वास्तविक रूप है?" जिन्हें 'नक' और 'महान' समझा जाता था मुखोदाधारी निकले। पुरानी और नई दोनों पीढ़ियों के लेखकों ने मुखोदा के पीछे जिन कुत्सित चेहरों का चित्रण अपनी रचनाओं में किया। लेकिन इन परिस्थिति के लिए पदलोभु नेता जिम्मेदार थे, साधारण लोग नहीं। जनसाधारण में उपदेश और फतवेदाजिया व प्रति विनृणा पैदा हो गई थी और वह नाक में मिकोड़ कर कहने लगे थे "सब मासे चोर हैं"। लेकिन 'नयेरात' ने भी उनके मन में एक प्रतुप्ति, और प्रकुलाहल पैदा कर दी थी। जीवन मर्याद की जटिलताओं के साथ 'बेगानापन' भी बढ़ता जा रहा था।

शहरी जिन्दगी ने नये सवाल पैदा किये थे, जिनका हल अभी तक नहीं निकला—पश्चिमी देशों में भी नहीं—या तो माया प्रल्लाह, अभी शुरूआत हुई है। ये सवाल मूलतः आर्थिक और मनोवैज्ञानिक हैं। शहरी जीवन में सबसे बड़ा सवाल है 'एडजस्टमेन्ट' का। मिमाल के लिए शिक्षित नारिया को उस पीढ़ी की लीजिये जा आर्थिक रूप से स्वतन्त्र होने हुए भी परतन्त्र है। वे जिन दफ्तरो में काम करती हैं उनका फर्नीचर तो आधुनिक जरूर है लेकिन उनके माय काम करने वाले पुरुषों की आधुनिकता 'टेरेलीन' की बुसर्ट और 'डिजाय' की पतनून तक ही सीमित है। उनके

संस्कार अभी तक सामंती हैं, नारी के प्रति उनका दृष्टिकोण भी सामंती है, जिसकी अभिव्यक्ति अनेक स्तरों पर कटुता और कुंठा पैदा करती है। जहां पहले पुरुष वर्ग इन शिक्षिता नारियों को ईर्ष्या और शंका की दृष्टि से देखता था अब वह शिक्षिता नारियों का आर्थिक शोषण भी करने लगा है। काम करने वाली स्त्री की या तो माँ बाप शादी नहीं होने देते, या कोई उससे शादी करने को तैयार नहीं होता, या वह खुद ही शादी के लिये तैयार नहीं होती, या शादी के बाद उसके समुदाय वाले उसे सताते हैं। चाहते हैं वह कमाकर भी लाये और नौकर की तरह घर का काम भी करे। इन समस्याओं पर हिन्दी में सैकड़ों अच्छी बुरी कहानियाँ लिखी जा चुकी हैं और लिखी जा रही हैं, कुछ ने शिक्षिता नारियों से हमदर्दी दिखाई है तो कुछ ने उन पर 'सैदायर' के तौर चलाये हैं।

पाश्चात्य साहित्य, विशेषकर शीतयुद्ध की साहित्यिक विचारधाराओं से प्रभावित होकर कुछ कहानीकार व्यक्ति के 'वेगाने पन' को मानवमात्र की नियति मानने लगे हैं, कुछ एक कदम आगे बढ़ गये हैं और घोषित करते हैं कि 'बोरडम' और 'वेगानापन' इन्सान का जन्म सिद्ध अधिकार है और 'अल्ट्रा मॉडर्न' बनने की अनिवार्य क्वालिफिकेशन है। पूंजीवादी सभ्यता ने इन्सान की जिन पाशकिक, स्वार्थपरक प्रवृत्तियों को उभारा है, उस कुत्सित रूप को ही वे इन्सान का असली रूप समझने लगे हैं। 'जीवन मूल्यों' "दायित्व" और 'प्रतिबद्धता' की चर्चा उन्हें नीरस और रूढ़िवादीसी मालूम होती है। कुछ लेखक पुरानी पीढ़ी के लेखकों और आलोचकों पर पिल पड़े हैं, मानो सारी सामाजिक विषमताओं और अवसरवादिता के लिए पुरानी पीढ़ी ही जिम्मेदार हो कुछ लेखक तो इसलिए पुरानी पीढ़ी पर हमला करते हैं क्योंकि राजनीति के पैटर्न में यह ज़रूरी है कि आत्म प्रचार के लिए कोई नया आंदोलन छेड़ा जाये कुछ इसलिए करते हैं क्योंकि यह फैशन है। किशोर लड़के लड़कियाँ अपने व्यक्तित्व को 'असर्ट' करने के लिए, अपनी हीनभावना को छिपाने के लिए, अपने माँ बाप, परिवारियों और रिश्तेदारों के लिए जिस किस्म की बदतमीजी भरी और 'बुट्टीली' बातें रस खे २ कर और पूरी 'ईमानदारी' के साथ करते हैं, उन बातों को अगर ज्यों का त्यों लिखकर भी कहानी का शीर्षक दे दिया जाये तो कुछ लोगो को वह "स्मार्ट" कहानी मालूम होगी, उसमें आधुनिकता के सारे तत्व होंगे, (इसी तरह स्कूलों की दीवारों पर लिखे अश्लील वाक्यों को भी कहानी में जोड़ कर उसकी आधुनिकता बढ़ाई जा सकती है)।

किशोरावस्था में हर लड़का और लड़की अपने को अभिशप्त और शहीद समझता है। उसे लगता है कि जीवन की सारी पीड़ा वही भेल रहा है और बड़े बूढ़े मजे उड़ा रहे हैं। ऐसा ही दृष्टिकोण कुछ नये लेखकों ने अपनाया है जो साहित्य की चादर पर से प्रेमचन्द के जमाने तक के 'धब्बों' को 'ड्राईक्लीन' करना चाहते हैं, 'नई

कहानी' के अनेक समर्थकों के समय-समय पर प्रकाशित होने वाले रत्न-यात्रा का स्वाधीन-स्वर यही है कि अब तक जो निष्ठा गयी है वह अमली माहिर नहीं है, पाठकों को धाने में रखा गया है।

पहले 'नई' और 'पुरानी' कहानियों का मञ्च उठाया गया था, 'भावलिक' और 'शहरी कहानी' का मञ्च उठाया गया था और अब 'नई' और 'पुरानी' पीढ़ी का मञ्च उठाया जा रहा है, अर्थात् हुकायन यह है कि स्वतन्त्रता के बाद की अविस्मरणीय कहानियाँ में पुराने लेखकों की कहानियाँ भी हैं और नये लेखकों की भी, इन्हें हार बाजी और भवभवाजी से अलग, कोई भी पाठक जानता है कि पुरानी पीढ़ी के लेखकों ने भी नई बीजा पर नई नई कहानियाँ लिखी हैं और 'नई' कही जाने वाली कहानियाँ में भी 'पुरानापन' है। कुछ वरम पहल उपा प्रियम्बदा की 'वापिसी' कहानी का 'नई' कहानी घोषित किया गया था। लेकिन और उम कहानियों पर उपा प्रियम्बदा की जाह चन्द्रकिरण मोनरिक्सा का नाम होता तब भी उम कहानी को धेड़छा कप न होती क्योंकि चन्द्रकिरण मोनरिक्सा ने भी इसी शैली में, अनेक उद्भूत कहानियाँ लिखी हैं। 'भाव-निकृष्ट' और व्यक्तिवाद के गढ़ अमरीका में रह कर भी उपा प्रियम्बदा और मोमावीरा की कहानियों में परम्परागत भारतीय जीवन के मूल्या के प्रति जा 'नोन्डेस्त्रिया' है, वह 'नयपन' का लक्षण है या 'दक्षिणातृती' हान का ?

जिम तरह 'ट्रेलोन' की बुधर्त, और अश्वेजी में वानचौत एक प्रकार से अश्व-कवरो बाबू मन्त्रालि की प्रतीक बन गई है, उमी तरह कई बार दाम्पत्य और संस्म की समस्याओं का चित्रण करते समय, विदेशी घराबा क सुनोपन, और खाने की बीजा के नामों को क्लिष्टों के बावजूद हिन्दी कहानीकार का मामूली संस्कार 'शाम्भदोप' बन कर बाहर भाजता है तो शिक्षित पाठकों को कोपन होती है, लेकिन लेखक बेचारे क्या करें जब जाने माने समाश्रक एक तरफ तो शिकायत करते हैं कि हिन्दी में मैथ्यू ऑर्नल्ड, टी. एम. इनिषट और एक और तीव्र पर अधिकारपूर्ण चचा नहीं होती और उमी लेख में यह वाक्य पढ़ने को मिलता है "शेक्सपीयर के नाटकों में सामान्य तथा और मैकबेथ के 'दू बी और नाट दू बी' से शुरू होने वाले अवतरण में निबड चिन्तन या चेतना 'मैटाफिजिकल' कोटि की नहीं है। (डाक्टर देवराज विद्वा के समी-शको के बीच-अभोदय' प्रगस्त अक) गनीमत है कि अभी भी स्कूला कालिजा में शेक्स-पियर पढ़ाया जाता है। 'दू बी और नाट दू बी' वाली पंक्तियाँ "हैमलेट" में हैं 'मेक-वेथ' में नहीं।

नये कहानीकारों में भी ऐसी लेखक हैं जो आस्थावान रचनाएँ लिख रहे हैं, और आज की शहरी संस्कृति के अमानवीय पहलुओं और आधुनिकता के आडम्बर तले छिप

हुर दुच्चेपन का चित्रण कर रहे हैं। वेगानेपन के बावजूद उन महीन रेशों को तलाश कर रहे हैं जो आज भी इन्सान को दूसरे इन्सान से बाधे हुए हैं।

उधर नवशिक्षितों की संख्या लाखों तक जा पहुँची है, इनके लिये पुरानी और 'नई' दोनों पीढ़ियों के साहित्यकार "बोर" हैं और फुटपाथों पर विकने वाली असंख्य पत्रिकायें और पुस्तकें उनके मनोरंजन और ज्ञानपिपासा की तृप्ति का एकमात्र साधन हैं, यदि इन पुस्तकों के लेखक संगठित हो कर प्रचार शुरू कर दें—दरअसल तो 'नये' हम हैं क्योंकि हम सबसे ज्यादा विकते हैं और हर प्रकार के 'दायित्व' से मुक्त हैं, अपने को 'महान' घोषित करने वाले बहुवाचित नये कहानीकारों की पुस्तकें दो हज़ार कॉपियों से अधिक नहीं विकती" और मान लीजिये विश्वविद्यालयों में भी इन्हीं लेखकों की कृतियों पर शोधप्रबंध लिखे जाने लगें-तब ? राजनीति के 'पैटर्न' में सब कुछ सम्भव है, आज का 'असाहित्य' कल 'ब्रेष्ठ साहित्य' घोषित हो सकता है।

इस लेख का अभिप्राय नये कहानीकारों का सूचीपत्र प्रस्तुत करना नहीं है क्योंकि हर गुट को नूची अलग हंती है, अलग सूचियों को संपादित करना यहां मेरा अभीष्ट नहीं है कहने का मतलब यह है कि भारतीय जीवन की समस्याएँ आज्ञादी के बाद तेजी से सामने आई हैं, उसे नई और पुरानी दोनों पीढ़ियों का हर लेखक अपने संस्कारों, समझ और शैली के अनुसार प्रस्तुत कर रहा है। और अच्छी बुरी कहानियां लिख रहा है, पाठक की दृष्टि में कहानी 'अच्छी' या 'बुरी' होती है चाहे वह नई कहानी हो या पुरानी कहानी हो। सामन्ती परम्परायें आज भी कायम हैं जैसी कि प्रेमचन्द के समय में थी, गरीबी, शोषण भी ज्याँ के त्यों हैं, सिर्फ उनकी 'कॉस्ट्यूम्ज' बदल गई है भूमिका वही है।

आज लेखक को अपनी भूमिका निश्चित करनी है, अपने 'दायित्व' का दायरा निर्धारित करना है और यह फैसला करना है कि वह फैशन की री में वहकर सीग कटाकर बछड़ों में शामिल होना चाहता है या अपनी ऐतिहासिक भूमिका अदा करना चाहता है जो हर युग में संवेदनशील और ईमानदार लेखक करता है।

अस्तित्ववादी दर्शन को तोड़मरोड़ कर जिस विकृत रूप में हिन्दी साहित्य में पेश किया गया है उतना शायद किसी देश में नहीं किया गया होगा। अस्तित्ववादी जीवन में सही 'चुनाव' (Choice) पर जोर देते हैं लेकिन क्षुद्र और उदात्त के बीच वे उदात्त के चुनाव की बात करते हैं किन्तु हिन्दी के 'नये' समीक्षकों के फतवों का स्यायी-स्वर है कि यदि लेखक क्षुद्र को चुनता है तो वह आधुनिक है, उदात्त को चुनता है तो वह दक्षिणावृत्ती है, 'परम्परा' 'मूल्यों' और 'प्रतिबद्धता' की अपेक्षा करना दक्षिणावृत्तीपन है, मूल्यहीनता और मानवद्रोह आधुनिकता की क्वालीफिकेशन है, स्वयं साव-

का जीवन और कृत्स्न इस बात का साक्षी है कि वे दिन प्रतिदिन 'प्रतिबद्धता' और 'दायित्व' के निकट आते रहे ।

माधुनिकता का भावबोध, दो बार विदेशी पत्रिकाओं में छद्म लेखों का हिन्दी रूपान्तर प्रस्तुत करके, पाठकों पर रौब जमाना नहीं, बल्कि अपने युग की समस्याओं को समझकर आत्ममात करता है ।

प्रेम-कहानियों का बदला हुआ स्वरूप

श्रीकान्त वर्मा

सब चीजें इतनी तेजी से बदल रही हैं कि धीरे-धीरे 'बदलना' भी एक अर्थहीन शब्द में बदला जा रहा है। बदलती हुई दुनिया, बदलते हुए मूल्य, बदलता हुआ मनुष्य, बदलती हुई भाषा ! लगता है, हम लगातार कपड़े बदल रहे हैं और जब तक अपने कपड़ों पर खुश होकर दर्पण के सामने खड़े होते हैं, तब तक हमें खुद अपने कपड़े गन्दे लगने लगते हैं। और हमें नये, बिल्कुल नये कपड़ों की जरूरत महसूस होने लगती है। सारा अभिशाप ही यही है कि स्त्री को साड़ी बदलने में जितना समय लगता है, सम्बन्ध बदलने में उससे भी कम वक्त लगता है।

सम्बन्ध बदलते हैं और सम्बन्धों के साथ-साथ भाषा बदल जाती है। तमाम दुनियाँ की भाषा कुल मिला कर दो स्त्री-पुरुषों की बातचीत है, जो उनके सम्बन्धों के मुताबिक बदलती रहती है। एक समय आता है जब दोनों एक-दूसरे की भाषा समझ सकने में असमर्थ हो जाते हैं और तब भाषा नहीं रह जाती, आत्मालाप रह जाता है; आत्म-यन्त्रणाएँ और आत्म-रतियाँ रह जाती हैं।

लोग इतनी तेजी के साथ आत्मरति की ओर बढ़ रहे हैं कि इसे ध्यान में रखते हुए मैं यह भी कह सकता हूँ कि हमारी प्रेम करने की क्षमता नष्ट होती जा रही है। लेकिन ऐसा कहने के बाद फिर मनुष्यता के लिए कुछ और कहने और सोचने की गुंजाइश नहीं रह जाती। तब केवल यही कहना शेष रह जाता है कि थोड़े ही दिनों में मनुष्य 'प्रेमविहीन राक्षस' होकर रह जाएगा। मैं ऐसा नहीं सोचता। अन्धकारमय दुनिया में भी, गैस-चैम्बर में भी, अराणवम के घावों से मरते हुए भी मनुष्य के भविष्य में विश्वास में करना आत्मवंचना नहीं है; लेकिन अगर होती, तब भी यह विश्वास करना पूरी तरह संगत होता।

प्रेम अब भी एक जीवित शब्द है और उ सुनते अब भी हमारी 'धड़कन में एक और ही' धड़कन सुनाई पड़ जाती है। अन्तर केवल इतना है कि अब वह भावुकता से 'भरा हुआ एक पीला, बीमार और एकांगी शब्द नहीं रहा, बल्कि वह एक भयानक मगर मनुष्य के सबसे कीमती अनुभव के रूप में स्पष्ट होता जा रहा है। उसकी जटिलताएँ सामने आ रही हैं।

स्त्री जब तक केवल एक समर्पिता थी, तब तक प्रेम केवल एक जनाना सम्बन्ध लगता था। लगना था केवल स्त्रियाँ ही प्रेम करने और दुःख भोगने के लिए पैदा हुई हैं, क्योंकि तब तक प्रेम का धर्म केवल देना था। शरतचन्द्र और जेनेन्द्र कुमार की ग्राम् भोगी नायिकाएँ बचल देने के लिए पैदा हुई थी। लेकिन अब ये रचनाएँ ही नहीं, ये स्त्रियाँ भी केवल प्रोप-गामिक नगी हैं। इसका कारण है। जिन स्त्रियाँ ने अपनी युवावस्था में इन कहानियों का पढ़कर अपने दुःख में पहुँची तब साक्षात्कार किया होगा, अब वे नष्ट रहो। उनका स्थान एक आत्ममग्न स्त्री ने ले लिया है, जिससे निवटना पुरुष के लिए ही नहीं, कहानीकार के लिए भी कठिन हो गया है।

शरतचन्द्र को नायिकाएँ अब भी हैं, मगर आधुनिकता से मझूने उन मंचों में, जहाँ स्त्री की दिनचर्या नहीं बखतती है और उनकी नियति में परिवर्तन नहीं हुआ है। तब-कुछ निश्चित शक्ति पूर्व-निश्चित चला था रहा है।

मकट उस निश्चित और समृद्ध समाज में है, जिसके स्त्री-पुरुषों के सम्बन्धों में एक नये प्रकार की उत्पन्न पुनर्नव हो रही है और जिसके कारण एक नये किस्म की अनिश्चितता ने जन्म लिया है। प्रेम पहले भी, हमेशा में ही, अनिश्चित था। मगर प्रेम में पैदा होने वाले सम्बन्ध निश्चित थे। अब प्रेम भी अनिश्चित है और प्रेम में पैदा होने वाले सम्बन्ध भी। कुछ भी निश्चित नहीं। सबसे बड़ा सकट यही है।

यह मकट साक्षरत्व ने, जनवादीकरण ने, अपने अधिकार ही नहीं बल्कि अपने अधिकार के प्रति मजबूती ने पैदा किया है। लेकिन यह साक्षरत्व, यह जनवादीकरण, यह मजबूती—सम्बन्ध ही नहीं, मनुष्यत्व का उत्कर्ष है, इसलिए इस मकट को भी उसकी मानव-परिणति के रूप में भूलना ही नहीं होगा स्वीकार करना होगा। इससे कोई भुक्ति नहीं। यह अनिश्चितता, यह नियतिहीनता, एक नई विश्वास है, एक नई परतन्त्रता है। और शायद यह जरूरी भी मनुष्य का मनुष्य बनाए रखने के लिए। सम्पूर्ण स्वाधीनता की तर्कसंगत परिणति यह नयी पराधीनता ही है।

वास्तव में हमारा प्रेम वा स्वाधीनताकामी व्यक्तित्वों का प्रेम है। स्वाधीनता मूल में निरर्थकता तक पहुँचती है और प्रेम भी आखिर में निरर्थकता तक ही पहुँचता है। मगर आज का सारा साहित्य स्वाधीनता और प्रेम के सधर्म का साहित्य है। मलाई स्त्री और पुरुष के ही बीच नहीं चल रही है, बल्कि दोनों के मन्दिर मलग मलग भी यह सधर्म चल रहा है।

अपने को स्वीकार करते हुए दूसरों को स्वीकार न कर पाना ही सब से बड़ी विडम्बना है। हम जैसे-जैसे अपने को स्वीकार करने जाते हैं, वैसे-वैसे दूसरों को स्वीकार कर पाने में स्वयं को असमर्थ पाने हैं। मगर इससे भी बड़ी विडम्बना यह

है कि हम दूसरे को न तो पूरी तरह स्वीकार कर पाते हैं, न पूरी तरह अस्वीकार । इस स्वीकार और अस्वीकार के बीच एक भयानक छटपटाहट है, और यही आज के स्त्री पुरुषों की नियति है । प्रेम अर्द्ध-स्वीकृति है या अर्द्ध-अस्वीकृति, यही पता कर सकना कठिन हो गया है । छूटे हुए व्यक्ति के बारे में यह फैसला कर पाना मुश्किल हो गया है कि हम सचमुच कभी उससे जुड़े भी थे या नहीं । अगर हम कभी उससे जुड़े भी थे, तब भी हम उसे भुठलाना चाहते हैं, क्योंकि यह अनुभव करना कि हम उससे जुड़े थे, अपनी यन्त्रणा को और भी गहरा करना है ।

सारी कोशिश यन्त्रणा से पलायन कर एक आसान सुख प्राप्त करने की है, यह जानते हुए भी कि यन्त्रणा से कोई मुक्ति नहीं । इसीलिए पश्चिम की तमाम प्रेम कहानियों का अन्त कोई बियर-पब, कोई आसानी से प्राप्त हो जाने वाली स्त्री, कोई उम्दा धिताई हुई रातों, या कोई और हल्का प्रसंग है, हालांकि कहानी के अन्त में उस कहानी के स्त्री-पुरुषों के मुँह से एक अव्वरा स्वाद रह जाता है—यह ग्रहणात् रह जाता है कि यह अन्त कहानी का है, उनका नहीं । उनके आगे एक अकेलेपन का, आत्महीनता का समूचा जीवन पड़ा हुआ है ।

प्रेम में भी अकेलापन है और अकेले न रह पाने की स्थिति भी प्रेम है । अपने से घबराकर भी लोग प्रेम कर रहे हैं । राजकुमार की कहानियों का 'डेक' अपने ही भीतर के समुद्र पर वह रहा एक काठ का विशालकाय टुकड़ा है । अपने डूबने की आशंका से घबरा कर हम एक अनजानी स्त्री की उंगली पकड़े हुए हैं और वह तब तक—जब तक कि कन्दरगाह नहीं आ जाता और वह उतार कर चली नहीं जाती । हम कहा जा रहे हैं या वह किंघर चली गयी, इसका पता हमें नहीं । केवल अपनी उंगली फिर से अकेली, शायद पहले से अधिक अकेली रह जाने का दोष रह जाता है । प्रेम का नैतिक अर्थ या नैतिक परिणति अब बहुत-कुछ नहीं रही । केवल उसका भावनात्मक अर्थ रह गया है ।

प्रेम की कोई नैतिकता नहीं । मगर प्रेम सब से बड़ा नैतिक अनुभव है । हम लोग हर चीज को सामाजिक क्रिया के रूप में देखने के आदी हो चुके हैं, यहाँ तक कि विल्कुल आत्मीय अनुभव को भी—एक ऐसे अनुभव को जिसकी कोई सामाजिक व्याख्या नहीं हो सकती । यही कारण है कि अपनी ही आँखों-देखो और अपनी ही आँखों पढ़ी प्रेम-कहानियाँ भी समझ में नहीं आती । और अगर आती भी है तो केवल विकृत सम्बन्धों की कहानियों के रूप में । सारा आधुनिक साहित्य यदि आज एक नहीं, अनेक आलोचकों द्वारा विकृत और अनैतिक ठहराया जा रहा है तो उसका कारण यही है कि वे यत्न समझ सकने में असमर्थ हैं कि प्रेम केवल एक अनुभव

है। उसकी नैतिक या मननैतिक परिणति कुछ भी नहीं। अगर उसकी कोई परिणति है तो वह केवल परिणति है। उसके छोटे मननैतिक या नैतिक विशेषणों का प्रभाव मानवदृष्टि को नहीं, गलत है। एक धनी प्रोडा स्त्री और एक नवपुत्र के प्रेम की कहानी केवल एक प्रेम-कहानी है या एक विकृत और मननैतिक सम्बन्धों की कहानी, यह इन बातों पर निर्भर करता है कि लेखक ने उसका निवाह किस रूप में किया है। लेकिन यदि लेखक ने अपनी कहानी का निवाह एक प्रेम-कहानी के रूप में किया है, तब भी व्याख्याकार उसकी व्याख्या एक 'सापेक्ष स्त्री' और एक 'मेल प्रॉस्टिट्यूट' की कहानी के रूप में कर सकते हैं। सरिन यह भी उतना सावाधिक नहीं—हम इन कहानी की भ्रामक व्याख्या कह कर दान मकन है—जितना यह सातोप कि ये मननैतिक सम्बन्धों की विद्वत कहानियाँ हैं या विद्वत सम्बन्धों की मननैतिक कहानियाँ हैं। प्रभाव और विद्वति का मुकदमा चला कर जिन समाचारण कलाकृतियों पर प्रतिबन्ध लगाया गया और जो बाद में एक समूचे पाठक वर्ग की सचेतना में विकास और परिष्कार के फलस्वरूप रिएक्ट हुईं, वे सब से मानवीय अनुभवों की कहानियाँ थीं। मनुष्य का सब से मानवीय अनुभव—प्रेम—पक्ष में निर्वसन होता है। किसी प्रेम-कहानी का मननोत्तर ठहराने समय मालावक को पट्टन यह फैसला करना चाहिए, पर वह यह फैसला नहीं कर पाता, कि कहो ऐसा जो नहीं है कि उसे मालावता से उतनी निडर नहीं, जितना कपडा से माह है। मालावक का म्यान साकोन स्त्री का 'बार ड्रॉव' नहीं होना चाहिए।

प्रेम एक मननैतिक की स्थिति है। अनिर्णीत स्त्री-पुरुषों के सकल्प-विकल्प, राग-प्रतिराग की एक दीर्घ मन स्थिति या अनुभव के धरातल पर ठहरी हुई है। लेकिन वह दरममन ठहरी हुई भी है या नहीं, इसका निर्णय कर सकना भी कठिन है। वह ठहरी हुई शायद है, लेकिन अपने-माप नहीं 'तोसरे गवाह' की प्रतिज्ञा में। प्रतिज्ञा के अन्तिम क्षण में यह 'तामरा गवाह' उपस्थित नहीं होता और गवाह के गुन-हान के क्षण के मुटुपुटे में सब कुछ खो जाता है। जो खो जाता है वह भी भ्रम है और जो उपस्थित नहीं हुआ, वह भी सकल्प था। स्वयं सकल्प ही अपना गवाह था, जो दो के बीच में 'तीसरे' की तरह बैठा हुआ था और जब उसकी तलाश हुई, तो वह उठकर वहाँ और चला गया। हाजिर ही नहीं हुआ।

लेकिन हम गैर-हाजिरी को हम कहानी के माध्यम से समझते हैं। हमारे अपने जीवन में वह कौनसी चीज थी जो उठकर चली गयी, या क्या वह सवपुत्र ही थी, हम मानूँ नहीं कर पाते। प्रेम-कहानी इसकी व्याख्या नहीं करती, बल्कि व्याख्या के लिए एक अनुभव के लिए एक कहानी छाड़ जाती है, जैसा कि 'तोसरा गवाह' कहानी करती है।

यह अनिर्णय ही नयी मनःस्थिति है, बल्कि धीरे-धीरे वह आधुनिकता के पर्याय के रूप में बदलता जा रहा है। इसका कारण शायद यह है कि स्वयं हमारे होने में ही एक संकट है। यह संकट पहले भी रहा होगा। मगर पहले शायद वह और किसी नाम से पुकारा जाता होगा। शायद मृत्यु के नाम से। मगर अब उसे हम मृत्यु के नाम से नहीं, प्रेम के नाम से, युद्ध के नाम से, महत्वकांक्षा और धृणा के नाम से पुकारते हैं।

न जाने किने हजार वर्षों की धार्मिक और नैतिक दासता से उत्पीड़ित मनुष्य ने अपने कन्धों से सारा-का-सारा जुआ उतार फेंका है। एक हद तक वह अनेतिहासिक भी हो गया है। मैं यह नहीं मानता कि इस 'आस्थाहीनता' का अगला कदम 'आत्मघात' है। अपने से बड़ी किसी शक्ति में इस आस्थाहीनता की परिणति आत्मघात नहीं है, बल्कि एक नयी आस्था की खोज है—अपने-आप में आस्था। लेकिन अपने-आप में आस्था एक लंबी कोशिश है और इस के लिए कई शताब्दियाँ तय करनी होंगी। और जब तक यह नयी आस्था प्राप्त नहीं हो जाती, तब तक अपनी असहायता निराधारता से घबरा कर युद्ध, प्रतिहिंसा, धृणा और उत्पीड़न के नये-नये धरातल हमारे सामने अन्दर उभरते रहेंगे।

इतिहास की यह अभूतपूर्व स्थिति है। जो मनुष्य सामने खड़ा है या मिर रहा है या झुक रहा है या रो रहा है या रोता जा रहा है, उसे न अपने-से बड़ी किसी शक्ति पर विश्वास है, न स्वयं में आस्था वास्तव में वह बिल्कुल निराधार है। उसकी धृणा भी निराधार है और उसका प्रेम भी।

प्रेम करते हुए, प्रेम के अनुभव से समृद्ध होते हुए भी उसे पता ही नहीं चलता कि वह किसे प्रेम कर रहा है? पास बैठी हुई स्त्री को, या जो वहाँ नहीं है बल्कि है ही नहीं, उस स्त्री को, या अपने-आपको। एक स्त्री दो व्यक्तियों से प्रेम कर रही है। एक कमरे में है, दूसरा गली में। जो कमरे में है, उसमें वह गली वाले की प्रति-मूर्ति देखती है और जो गली में है, उसमें कमरे वाले की। वह एक में दूसरे की कदवाा ढूँढती है और दूसरे में पहले का नेराइय। वह समझ नहीं पाती कि वह दोनों से प्यार करती है या दोनों उसे प्यार करते हैं! शायद दोनों उसे प्यार करते हैं, मगर वह केवल अपने-आपको। और इस ख्याल से घबराकर कि वह दोनों में से किसी को प्यार नहीं करती, वह दोनों को प्यार करने की कोशिश करती है। मगर न कमरे में उसकी जड़े हैं, न गली में। इसलिए वह कुछ भी नहीं कर पाती।

यही सबसे बड़ी ट्रेजेडी है—अपनी जड़े न फेंक पाना या जड़ों का न होना। सारे सम्बन्ध इसीलिए अस्थिर सम्बन्धों की कहानियाँ हैं। यह नहीं कि इस सम्बन्ध में

ईमानदारों नहीं। जब तक यह सम्बन्ध रहा, तब तक पूरी ईमानदारी के साथ एक-एक क्षण के स्वर्ग और नरक की रचना की। मगर एक दिन यह सम्बन्ध एक झूठ में बदल गया और फिर कुछ भी अनुभव करने से वे बचिन हो गये।

ये वक़्त और झूठ स्त्री-भुग्ण हैं, जो बार-बार अपने अनुभव की रचन की सफल और नाकाम कोशिश कर रहे हैं।

प्रेम की मनोदशाएँ ही प्रेम की एतादमी हैं। यह प्रतीति व्यंग्य है कि जड़े कपाकार बड़ी-बड़ी चीजें पहचान लेते हैं, मगर छोटी-छोटी चीजों और उन नुस्खे पड़कनों को नहीं सुन पाते, जिनके नजर-मन्दाज हो जाने से हम यह नहीं समझ पाते कि इस अनुभव की बुनियाद कहाँ थी। जैसे एक महावृक्ष में तमाम घावाएँ हो, मगर वे पत्तियाँ न ह्रा, वैसे ही प्रेम की भारी भरकम कहानियाँ में सारा पराक्रम है, मगर वे पत्तियाँ नहीं हैं जिसे छन-छनकर हवा मानी या जिनके होन स पड़ हरा और जीवित दिव्य पड़ता।

प्रेम कहानियाँ की जड़े ये पत्तियाँ ही हैं, और कहीं उनकी जड़े नहीं। एक पत्ती एक जड़ है, और किम पत्ती के हिलने से या भरने से समूचे पेड़ में परिवर्तन हो गया, इसे एक कपाकार ही समझ सकता है।

कहानी-नेला को दृष्टि से महत्वपूर्ण एक छोटी-सी कहानी 'मालेट' (प्रबोध कुमार, 'कृति' अगस्त १९६२) की कहानी यह है कि एक लड़की एक परिवर्तित डाक्टर की दुकान पर दवा मने आई हुई है। डाक्टर उससे धरेलू बात चीत कर रहा है और यही-वहाँ के सवाल कर रहा है, और यह प्रदब के साथ सुन रही है। मगर बोली ही बेर में डाक्टर उससे प्रेम-निवदन करने लगता है और अपने भाष यह प्रदब दूट जाता लड़की का समूचा व्यवहार मौसम की तरह अचानक बदल जाता है। अभी जो लड़की सहमी हुई-सी बात कर रही थी, सजग हो जाती है, डाक्टर ने अपना एक अधिकार प्राप्त कर लेती है और अपना अधिकार बताते हुए कहती है—प्रदब वह नहीं था सनेकी वह शुद भाए। एक ही क्षण के इस अनुभव में पड़कर लड़की एक और ही लड़की में बदल गयी। डाक्टर प्रायी हो गया और लड़की डाक्टर से जड़ी हो गई। यह अचानक वयस्क हो जाना, सजग हो जाना, दूसरे से ही नहीं, अपने से भी बड़ा हो जाना ही प्रेम था।

प्रबोध कुमार ने व्यवहार में परिवर्तन के जरिये सम्बन्धों के परिवर्तन की कहानी लिखत हुए जो काम किया है, एक दूसरे धरातल पर अर्थात् लगातार बदलती हुई मन स्थितियों के चित्रण के धरातल पर अपनी कहानियों में बड़ी काम निर्मल बर्मा ने किया है। निर्मल बर्मा की कहानियाँ प्रेम की प्रक्रिया की कहानियाँ हैं और

वस्तुतः आधुनिक कहानियों को प्रेम-कहानी कहना ठीक नहीं। उन्हें प्रेम की प्रक्रिया की कहानी कहना चाहिए।

निर्मल वर्मा ने कर्म से अधिक महत्व मनः स्थिति को क्यों दिया, यह स्वयं एक महत्वपूर्ण सवाल है। मनः स्थिति का यह उत्तर-बढ़ाव, यह संगीत, यह चित्र वास्तव में केवल कहानी में एक नयी बुनावट पैदा करने की कोशिश है, या यह इसलिए है कि कर्म है ही नहीं, सारा-का-सारा प्रेम केवल एक आन्तरिक लय की तरह है, जो कहीं पर मरुस्थल में गायब हो जाने वाली नदी की तरह गायब हो जाता है और कहीं पर फिर अचानक उभरकर बहने लगता है।

अगर 'परिन्दे' में संग्रहीत प्रेम-कहानियों की खूबी यह है कि उनकी बुनावट में संगीत है, उनमें विभव है, चित्र हैं, तो ये बहुत साधारण कहानियाँ हैं, अधिक-से अधिक उन्हें कारीगरी कहा जा सकता है, और यह किसी भी समय का और कोई भी कलाकार कर सकता था। लेकिन इन कहानियों की खूबी यह नहीं, बल्कि यह है कि इन्हें पढ़ते हुए दहशत होती है और पहली बार यह अनुभव होता है कि प्रेम एक दहशत से भरा हुआ अनुभव है। सारे पात्र निष्क्रिय हैं और उन सबका एक निष्क्रिय संसार है। यह संसार इसलिए निष्क्रिय नहीं कि करने को कुछ भी नहीं है, बल्कि इसलिए निष्क्रिय है कि हर कुछ करने की अन्तिम परिणति निरर्थकता है। इन कहानियों के तमाम स्त्री-पुरुष इस निरर्थकता के अनुभव और पूर्वानुभव में जी रहे हैं। सचमुच ही इन स्त्री-पुरुषों को देखकर डर लगता है। लेकिन ये स्त्री-पुरुष, ये सभी पात्र मनुष्य की कल्पना नहीं हैं, किताबी व्याख्याएँ नहीं हैं, बल्कि आधुनिक संसार के मनुष्य से साक्षात्कार हैं।

यह निष्क्रियता, यह निरर्थकता, यह ऊलझूलल मनुष्य को कहाँ ले जाएगा या उसकी अन्तिम सामाजिक और राजनीतिक परिणतियाँ क्या होंगी, यह एक अलग बहस का विषय है। व्यक्तिगत रूप से मैं यह नहीं मानता कि यह निरर्थकता मनुष्यता का अन्तिम भविष्य है। मैं यह भी नहीं मानता कि निरर्थकता का यह अनुभव मनुष्य को इतिहास में पहली बार हो रहा है, लेकिन यह जरूर है कि यह अनुभव मनुष्य को अब और अधिक तीखे ढंग से हो रहा है। जब भी कोई संस्था टूटती है, चाहे वह धर्म हो या कुछ और, उस संस्था के सदस्य मनुष्य को अपने अस्तित्व की निरर्थकता का अनुभव होता है। फिलहाल सारी संस्थाएँ टूटी हुई हैं। अगर यदि कोई नयी संस्था गढ़ती है तो पहले यह स्वीकार करना होगा कि अब तक जो संस्थाएँ थी, वे नहीं रही। कोई भी नया दर्शन तभी तैयार होता है जब हम यह पूरी तरह अनुभव कर लेते हैं कि अब जो नयी मानव-स्थिति सामने है, उसके आलोक में अब तक के सारे

दर्शन फीके ब्रिलि झूठे पढ़ रह हैं। लेकिन जब तक हम अपने लिए, मनुष्य के लिए कोई नया दर्शन, कोई नया अर्थ नहीं ढूँढ़ लेते, तब तक यह बेमतलब जिन्दगी ही जिन्दगी है।

मनुष्यता के लिए एक नये दर्शन की खोज कोई एक मनुष्य नहीं करता, बल्कि सारी मनुष्यता करती है। मनुष्य के अन्दर एक सफ़र की गुरुघात स्वयं एक भाव की शुष्मात है। हर नया दर्शन मनुष्य के आत्मसमर्पण की परिणति है। चूँकि साहित्य भी मनुष्य के आत्मसमर्पण की आत्मामिव्यक्ति है, इसलिए उसकी भी परिणति दमन है। लेकिन वह अमिव्यक्ति दर्शन की नहीं इस आत्मसमर्पण की, इस सफ़र की ही है। हम यह कह सकते हैं कि अगर साहित्य नहीं होता अर्थात् मनुष्य का आत्म सफ़र नहीं होता, तो दर्शन नही होता। इसीलिए दर्शन साहित्य से छोटा शब्द है।

साहित्य में यह माना कि वह झूठी पढ़ रही विचारवाराणा, सम्भाव्यो और सम्प्रदाया की साथ रखने के लिए उन नयी मानव-स्थितियों को झुठलाए, जिनके कारण ये सम्भाव्यो और विचारवाराणा झूठी पढ़ रही हैं, न केवल साहित्य-विरोधी है बल्कि स्वयं मनुष्य-विरोधी है।

भाव के मनुष्य का प्रेम सबसे नयी मानव-स्थिति है और भाव के प्रेम की कहानियाँ सबसे नया मानव-स्थितियों का कहानियाँ हैं।

प्रेम एक मनुष्य है, लेकिन उसके अन्दर न जान कितने मनुष्य हैं। धृष्ट, रति, आत्मरति प्रतिहिंसा, दाह, दुःख, मानन्द। कोई मनुष्य नहीं जो प्रेम के मनुष्य में नहीं। इसीलिए प्रेम के मनुष्य से गुजरने के बाद मारा सम्पष्ट ससार स्पष्ट हो जाता है।

लेकिन ऐसा नहीं है कि प्रेम के अन्तरी मनुष्य अस्तित्व नये मनुष्य हैं। ये प्रादिम मनुष्य हैं और हमेशा रहने। मोडिया, इन्फेक्टा और हेजावे के बरिद, व्यक्तिव और प्रेम में जो पाप, शाप और प्रतिहिंसा थी, वह भाव की हर स्त्री के व्यक्तिव में है। केवल इनकी परिणतियाँ बदल गयी हैं। प्रतिहिंसा की परिणति अब अनिवार्यत हत्या नहीं, घृणा की परिणति अब जरूरी नहीं कि युद्ध ही हो। सम्भला न मानवीय प्रवृत्तियाँ की सामाजिक परिणतियाँ बदल दी हैं और हर रोज बदल रही हैं, कानूनी तौर पर बदल रही हैं। अगर कानून परिणतियों को बदल सकता है, नीर की दुनिया की नहीं। चूँकि भीतर की दुनिया नहीं बदली जा सकती और बाहर की दुनिया बदल रही है, इसलिए बाहर और भीतर की दुनिया में एक असंगति है। इस असंगति की पैदावार है न्यूरोसिस। स्त्री और पुरुष के मध्य में भाव अधिक असंगति है, इसलिए स्वयं प्रेम में एक न्यूरोसिस है। स्त्री का मन अधिक नाजुक है, अर्थात्

से संगति वैठा सकते मे अधिक प्रसमर्थ है, अतः स्त्री में यह न्यूरोसिस अधिक है ।

इन्ही कारणों-से आधुनिक प्रेम-कहानियों में अधिकाधिक न्यूरोसिस है । और इसलिए इन प्रेम-कहानियों में स्त्रियाँ न्यूरोटिक जान पड़ती है । वे जान ही नहीं पड़ती है, न्यूरोटिक है । न्यूरोसिस कई चीजों को हो सकती है । मगर आज के मनुष्य की सबसे बड़ी न्यूरोसिस है प्रेम ।

प्रेम की दुनिया अनिश्चित है । मगर प्रेम अपने आप में एक अचूरा अनुभव नहीं । जो बात शकुन्तला के विषय में कही गयी वही प्रेम के विषय में कही जा सकती है कि प्रेम स्वर्ग और नरक का मिलन-स्थल है । 'मिलन' प्रेमियों का सबसे प्रिय शब्द है । लगता है स्वर्ग और नरक मे भी एक घरातल पर एक-दूसरे के प्रति भयानक, प्रतजाना और तर्कालोता आकर्षण है और वे एक जगह पर आकर मिलते है । जिस जगह पर आकर मिलते है वही जगह प्रेम है ।

शकुन्तला स्वयं प्रेम का एक समूचा अनुभव है, समूची कविता है, समूचा संगीत है । प्रेम की परिभाषा अगर किसी भी, केवल एक शब्द में की जा सकती है, तो वह शब्द है 'शकुन्तला' । प्रेम की यन्त्रणा और प्रेम का सुख, दोनों ही केवल एक शब्द मे परिभाषित होकर रह गये है । प्रेम को जिसने यह नियति दी, वह है दुर्वासा का शाप । हर प्रेम में दुर्वासा का यह शाप है, लेकिन अगर यह शाप न होता तो प्रेम एक अचूरा अनुभव होता और अचूरा अनुभव और कुछ भी हो, प्रेम नहीं हो सकता ।

लेकिन यह भी एक शाप ही है कि प्रेम अचूरा नहीं, लेकिन हमारी (हिन्दी की) अधिकांश प्रेम-कहानियाँ बहुत हद तक अचूरी है । वे अचूरी है, क्योंकि वे सेक्स-विहीन हैं । अब भी ऐसा लगता है कि सेक्सको हम प्रेमानुभव के रूप मे स्वीकार नहीं कर पाये । इसीलिए हमारे यहाँ सेक्स की कहानियाँ और प्रेम की कहानियाँ अलग-अलग है । जो सेक्स की कहानियाँ लिखते हैं उनकी रुचि ही नहीं, प्रतिभा भी अधिक-से-अधिक एक बाजारू खेलकूद की है । और वे बाजारू होने के लिए ही पैदा हुए थे । या फिर सेक्स की समस्या-मूलक कहानियाँ हैं, जैसी कि यशपाल ने लिखी है । मगर उनमें भी सेक्स नहीं है, सेक्स की समस्या है । या जैनेन्द्र कुमार की कहानियाँ हैं, जिनमे न तो खुलापन है न निषेध, बल्कि सेक्स के प्रति एक अस्वस्थ दृष्टिकोण है, एक भाँकती हुई सी दृष्टि है । 'अज्ञेय' ने जरूर अपने साहित्य में सेक्स को उसकी कविता और संगीत दिया है । मगर समूचे हिन्दी साहित्य पर सेक्स की दृष्टि से दृष्टि डालना एक निराशाप्रद अनुभव ही है ।

कहानी में सेक्स का अर्थ अनिवार्य नहीं कि सहवास ही हो । सहवास के वावजूद कहानी सेक्सविहीन हो सकती है ।

जैसे एक स्त्री की उपस्थिति में समूचे वानाथरण में एक उष्णता और सुगन्ध छा जाती है, वैसे ही कहानी की बुनावट में सैक्स की उपस्थिति से एक उष्णता छा जाती है। यह उष्णता हमारी कहानिया में नहीं है।

प्रेम-कहानियों के विषय में ये सारी बातें मैंने नगरवासी स्त्री पुरुष के सम्बन्धों में तनाव और उलझनों को लेकर ही कहा है, क्योंकि हिन्दी की अधिकांश प्रेम कहानियाँ नगरवासी स्त्री-पुरुषों की ही प्रेम-कहानियाँ हैं। लेकिन इसका यह अर्थ नहीं कि प्रेम किसी एक भवन तक सीमित है, या यह कि केवल नगरवासी ही प्रेम करने में समर्थ हैं।

हिन्दी का दुर्भाग्य ही यही है कि उसके सभी प्रमुख मध्यवर्गीय हैं और नगरवासी हैं। इसीलिए हिन्दी की कहानियों में इतनी एकरसता है। जिन लेखकों ने हिन्दी-कहानी की इस एकरसता को तोड़ने का शवा करते हुए ग्राम्य कथाओं की सृष्टि की वे भी असल में मध्यवर्गीय ही थे और उनकी प्रेम कहानियाँ तो और भी फार्मूला पर ही, बिल्कुल फिल्मी हैं।

फणीश्वरनाथ 'रेणु' की कहानियाँ जरूर अपवाद हैं और हिन्दी का तीसरा या चौथा सर्वश्रेष्ठ उपन्यास ही नहीं, हिन्दी की सर्वश्रेष्ठ प्रेम कहानियाँ भी, यह प्रतीति है, 'रेणु' ने ही निषी है। कलात्मक ऊँचाइयों तक पहुँचने वाली महाप्रेम-कथा, 'रसप्रिया' जैसे समूची भारतीय लोक कथा, लोक-कविता, लोक-संगीत का निचोड़ है, बल्कि यह कहना अधिक उचित होगा कि इस एक कहानी में प्रेममानुष्य का व्यक्त करने के लिए लोक-कलाएँ संगठित और जीवित हो उठी हैं।

हिन्दी में अगर महान् प्रेम कथाएँ नहीं हैं, तो इसका कारण यह नहीं कि हमारा प्रेम छोटा या सीधा है, बल्कि यह कि हमारे पास महान् प्रेम नहीं है। प्रेममानुष्य आगामी को उदार और बड़ा बनाता है। अगर यह प्रेम भी, यह बिड़बना ही है, साधारण प्रेम को महान् प्रेम नहीं बना सकता। अगर इसके लिए प्रेम को दाप देना फिज़ूल है। और अगर हम सबसुख प्रेम करते हैं तो किसी को दाप देना ही फिज़ूल है।

नई कविता बनाम नई कहानी : समीक्षा-अविवेक का एक और उदाहरण

डॉ० देवीशंकर अवस्थी

आलोचना के मानदण्डों या मूल्यों की अराजकता के उदाहरण हिन्दी में रोज ही दिखाई पड़ते हैं। 'कल्पना' का 'उर्वशी-संवाद' (या परिसंवाद) हो या 'अभिनव काव्य' संज्ञा की संस्थापना का प्रयास हो-एक बात साफ़ कि आलोचना की दृष्टि धुंधली पड़ती जा रही है। विद्यापोठस्य समीक्षक-यदि संवेदना के स्तर पर लड़खड़ाते और जमीन सूँघते दिखते हैं तो सृजनशील साहित्यकार पूर्वग्रहों या अपने निज के औचित्य को सिद्ध करने में प्रकृत पथ को छोड़ते हैं। परन्तु इससे भी अधिक खेदजनक स्थिति तब दिखाई देती है जब कि केवल चाँकाने या खवरों में बने रहने के लिए कुछ फतवे दिए जाते हैं और स्थापनाएं की जाती हैं। इस क्रम का नया उदाहरण 'नई कविता बनाम नई कहानी' की समस्या है। कुछ महीने पहले 'नई कहानियाँ' में रवना दृष्टि के साथ आलोचना-दृष्टि के न विकसित होने पर खेद प्रकट करते हुए मोहन राकेश ने बताया था कि 'नई कहानी', 'नई कविता' से आगे का आन्दोलन है। 'नई कविता' की विकृतियों का परिष्कार करके यह 'नई कहानी' अस्तित्व में आई है। मोहन राकेश के इस सुरु के साथ तत्काल ताल दी कमलेश्वर ने और उन्होंने भी कहा कि हाँ 'नई कविता' तो कुंठावादी है पर 'नई कहानी' में एक नई सामाजिकता है। हिन्दी के गजधर्मा पाठक आलोचक-लेखक सभी चुप रहे। शायद इसलिए कि ऐसी स्थापनाएं हिन्दी में बहुत-सी होती रहती हैं कौन चिन्ता में पड़े। पर इधर 'सारिका' में मोहन राकेश पुनः नई निगाहों के जो नए सवाल (या जवाब) लेकर आए हैं उनमें इसी बात को दोहराया गया है।

सारिका : फरवरी ६४ का अंक लें। 'माध्यम की खोज' को आधार बना कर उन्होंने अपनी स्थापना प्रकट करनी चाँही है। इसके पहले मात्र स्थापना उन्होंने की थी तर्क नहीं दिए थे। इसलिए भी उस समय कुछ कहना समुचित नहीं था। आइए, इन तर्कों की तर्कशीलता भी तनिक जाच ली जाए। राकेश जी शुरू करते हैं, 'तीन चार महीने पहले मैंने एक जगह लिखा था कि ऐतिहासिक दृष्टि से 'नई कहानी' का आन्दोलन 'नई कविता' का सहवर्ती न होकर उससे आगे का आन्दोलन है। तो इस स्थापना के विरोध में कुछ लोगों ने टिप्पणियाँ लिखीं (स्वयं इन पंक्तियों के लेखक के देखने में एकाध प्रासंगिक रिमार्क ही आए हैं।) ऐसे लोगों के बारे में उनका कहना है शब्द ऐतिहासिक की ओर शायद उनका ध्यान ही नहीं गया। गया होता तो इस कथन में उन्हें अवास्तविकता नजर न आती। इस ऐतिहासिक वास्तविकता के बारे में

उनके तर्क या हैं —

(१) 'नई कहानी' के आन्दोलन की शुरुआत सन् पचास के लगभग हुई 'नई कहानी' यह नाम तो उसे सन् पचपन-छप्पन के बाद से दिया जाने लगा। 'राकेश जी क्या कृपा कर बताएँगे कि नई कविता का आन्दोलन भी पचास-इक्कावन के पास से ही शुरू हुआ था या नहीं ? हिन्दी के बहुत से लेखक पाठक जानते हैं और स्वयं स्वयं को भी याद होगा कि उसके पूर्व प्रयोगवाद को खचा होनी रही है नई कविता का नहीं। और 'प्रयोगवाद' यदि कविता के क्षेत्र में १९४३ से चर्चा का विषय बना था तो उसी की सहवर्ती 'प्रज्ञेय' की 'पठार का धीरज' 'जयदाल' जैसी कहानियाँ भी हैं। और वधु, यदि आप 'नई कविता' को प्रयोगवाद से प्रारम्भ करना चाहते हैं (जैसा कि स्वयं मैं भी चाहता हूँ) तो नई कहानी को भी वही धे चलना पड़ेगा। शैली सिन्न ही नहीं, मयार्ष की पकड़ भी वही दूरी हो गई है। जहाँ तक नामकरण का प्रश्न है 'नई कविता' नाम भी मध्यम १९५३ में 'नए पत्ते' में प्रकाशित रेडियो परिसंवाद में प्रज्ञेय द्वारा दिया गया था। पर सौरी, नई कहानी का नामकरण सहकार, बकौन रावेराजी के १९५५ के मास पास हुआ था और इस तरह वर दो साल छोटी बड़ी हो गई। पर किया क्या जाय साहित्यिक विधा के रूप में कहानी छोटी है ही और अपेक्षाकृत कम महत्वपूर्ण भी। पर जब छोटी बहिन कहा जाता है तब भी इतना तो प्रकट हा है कि वह भी उसी भाव बाध से उपजी है जिससे नई कविता। और अगर आपकी ही मा-यता के अनुसार 'नई कविता का आन्दोलन तब तक एक निश्चिन्ता रूप और मर्म ग्रहण कर चुका था।' तो इससे यह कैसे प्रकट हा जाता है कि उस माध्यम की सम्भावनाएँ समाप्त हो गई थी। सबमुख केवल हिन्दी में ही माध्यम के बारे में ऐसे विविध तर्क दिए जा सकते हैं।

पर रहिए। तर्क का जाल भारी भी मिलता। राकेश जी तरकाल पलट कर कहते हैं, 'जिस क्राइसिस के अन्तर्गत नई कविता की चेतना 'नई कहानी' के प्रयोगों को मार डाला, उसके प्रभाव तथा प्रतिक्रियाएँ नई कविता पर अलग से नजर आने लगी थी, समन्तर तथा मुक्तिबोध जैसे कवियों ने उन प्रभावों के अन्तर्गत 'नई कविता' को भी एक नई दिशा दे दी थी।' देखक के इस वक्तव्य में जो 'चतुर्धा' निहित है वह तो बड़ी जल्दी साफ हो जाती है कि कहानी और कविता दोनों की समानताओं को स्वीकार करना आवश्यक हो गया था। पर इस 'चतुर' वक्तव्य में भी एक निहायन अनक्रिटिकल तथ्य है और वह यह कि समन्तर या मुक्तिबोध जैसे कवियों ने कौन सी नई दिशा ५४-५५ के मास पास नई कविता को दे दी थी तथा 'नई कविता' पर इस नई मचेतना के प्रभाव और प्रतिक्रियाएँ क्या हैं ? इसके अतिरिक्त जिस 'क्राइसिस' शब्द का निरन्तर मुखर जप लेखक ने किया है उसके सम्बन्ध में कुछ

हने की आवश्यकता है। जनवरी वाली 'सारिका' में क्राइसिस को उन्होंने विभाजन ज़ांड़ा या और बताया था कि नई पीढ़ी पर इसका गहरा प्रभाव है—उन पर भी उन्होंने कि इसे भोगा नहीं था। इस सम्बन्ध में भी कुछ प्रश्न और कुछ संकेत उठते हैं। पहला मवाल तो यही कि विभाजन की क्राइसिस के अन्तर्गत अज्ञेय ने भी कुछ कहानियाँ ('शरणार्थी' संग्रह) लिखी थी—क्या इन्हे वे नई कहानी के अन्तर्गत रखना चाहेंगे ? दूसरी बात यह कि लेखक ने जरूर उन कान्च की इमारतों को ढहते हुए देखा होगा—भोगा होगा और हर बार नई चेतना की बात करने ही उनकी आँखें वहीं पहुँच जाती हो—पर क्या यह सही नहीं है कि नई कहानी के अन्तर्गत १९२५ में जन्मे राकेश की पीढ़ी के लेखक ही नहीं १९३५ के बाद उत्पन्न लेखक भी हैं और ये लोग विभाजन की इस क्राइसिस से क्यों कर अनुप्रेरित हुए हैं ? एक तीसरा सवाल और है कि क्या देश की परिस्थिति या नियति या संवेतना मात्र विभाजन से बदली है ? अगर विभाजन न होता तो क्या बंजर जमीनें हरी न' होंती क्या 'सदियों से मानित' 'खान पान और रहन-सहन के तरीके' न बदलते ? विभाजन-ग्रस्त लोगों को मैं चोट नहीं पहुँचाना चाहता, पर इनका निवेदन अवश्य है कि विभाजन से हमारे सामाजिक संगठन में कोई मौलिक परिवर्तन नहीं हुआ है तथा जो नई 'संवेतना' आई है वह विभाजन के बिना भी आकर रहती। विभाजन की 'क्राइसिस' को लेकर जिस रूमानी ढंग से वे भावुक हो उठे हैं उसकी आवश्यकता अब नहीं है। इस सन्दर्भ में साहित्य से केवल एक उदाहरण देना चाहूँगा—रेणु के कथा-साहित्य का। 'रेणु' को आप 'नई कहानी' के अपने वृत्त के अन्तर्गत धेते हैं या नहीं ? तथा रेणु के लेखन का आपकी इस 'क्राइसिस' से क्या सम्बन्ध है ? शमशेर एवं मुक्तिबोध का सम्बन्ध भी इस 'क्राइसिस' से निरूपित करने का कष्ट करें तो हम पाठकों का अधिक भला हो।

अपने वक्तव्य की इन असंगतियों पर ध्यान न देते हुए वे नयी कहानी की अग्रगामिता का एक बड़ा ही मंजेदार उदाहरण देने हैं कि, 'इस पीढ़ी की सामूहिक चेतना अपने लिए अभिव्यक्ति का जो विस्तार चाहती थी, उसके लिए कहानी का माध्यम अधिक अनुकूल पड़ता था इसीलिए छप्पन-सत्तावन के बाद से बहुत-से प्रतिष्ठित और उदीयमान नए कवि भी धीरे-धीरे इस माध्यम की ओर आकृष्ट हो आए, क्योंकि दृष्टि और शिल्प का जो अनुशासन नई कविता के लिए एक रूढ़ि बन चुका था, उसे तोड़कर नई भूमि से प्रयोग करने के लिए यह माध्यम उन्हें अधिक उपयुक्त जान पड़ा' तर्क वही है जिसे अन्ततः ताकिक परिणति तक पहुँचाया जा सके। सौ. ५६-५७ के बाद एक नये कहानीकार ने 'आषाढ़ का एक दिन' तथा 'लहरो के राजहंस' नाटक लिखे—लगता है कि कहानी का माध्यम उनकी 'क्राइसिस' वाली 'संवेतना' के लिए अपर्याप्त हो गया था अतः ये नाटक नए नाटक हैं और 'नई कहानी' से आगे के आन्दे-

सन हैं (इसलिए भी कि १९६४ तक इनका 'नया नाटक' नामकरण नहीं हो सका— शीघ्र ही यह सस्कार भी प्रायोजित करना पड़ेगा।

इस तार्किक परिणति की बात का छोड़ दिया जाए तो भी यह दिखाना कठिन नहीं है कि रघुवीर सहाय या श्रीकान्त वर्मा की कविताओं और कहानियों का संवेदनात्मक धरातल एक ही है। अन्तर दा विधाओं की प्रावश्यकताओं का है। काव्य की अभिव्यक्ति विशुद्ध संवेदनों के अधिक निकट रहती है इसी कारण सतही दृष्टि से पढ़ने वाले उसे व वैयक्तिक ग्रहणवादी, प्रसामाजिक आदि मानने लगते हैं परन्तु कहानी में जिन उपकरणों का लिया जाता है प्रत्यक्षतः सामाजिकता की अधिक गन्ध देते हैं। कविता की एक विशिष्ट इकाई है विम्व और कहानी की पात्र। वस्तुतः साहित्य-रूपों के पारस्परिक सघर्ष और अन्तर्सम्बन्ध को लेकर बहुत कुछ चर्चा की जा सकती है। सदैव से ये रूप एक दूसरे से भिन्न या भिन्न होते आए हैं और नवोदयन में भी कहानी-कविता ने एक दूसरे का किस प्रकार समृद्ध बनाया है इसकी चर्चा अलग से की जा सकती है और अच्छा होता यदि मोहन रावेश या कमलेश्वर इस पक्ष पर ध्यान दे सके होते-पर इतना निश्चित है कि तब एक चौकाने वाली जर्नलिस्टिक बात न कही जा सकती और एक पुष्ट समीक्षा-विवेक की प्रावश्यकता पड़ती। ऐतिहासिक दृष्टि से भी हिन्दी में मैथिली-सारण गुप्त की कविताएँ और प्रेमचन्द की प्रारम्भिक कहानियाँ, निराला और नवीन की कविताएँ एवं प्रेमचन्द की परवर्ती कहानियाँ, प्रसाद की कविताएँ एवं उन्हीं की कहानियाँ, महादेवी और बच्चन की कविताएँ और जैनेद की कहानियाँ, प्रगतिशील कविताएँ एवं कहानियाँ सहवर्तित्व की भूमिका में देखी जा सकती हैं। ऐतिहासिक दृष्टि से इन माध्यमों को किस प्रकार सघर्ष करना पड़ा है—अपने ही माध्यमों एवं आरोपित मर्यादाओं से, इसकी भी पड़ताल की जा सकती है।

इस सम्बन्ध में अधिक चर्चा यहाँ नहीं। नई निगाहों वाले सवालकार का अनुमान है कि नई कविता से लोग इसलिए नई कहानी में धकेलें हैं कि नई कविता का विकास जहाँ एक सामूहिक शिल्प-शैली को लेकर हुआ, नई कहानी में आरम्भ से ही हर क्षेत्र में, वस्तु की प्रवेक्षाओं के अनुसार, अपनी अलग शिल्प शैली का विकास किया। 'शायद ऐसे ही तर्कों को भाजना पड़ा जाता है। हर आदमी के सवाल जवाब देने लायक होने भी कब हैं? फिर भी बद्धि में एक प्रश्न है कि क्या रावेश जो यह बताने की चेष्टा करेंगे कि कुँवर नारायण, रघुवीर सहाय, केदारनाथ सिंह, धीरानन्द वर्मा, मदन वात्स्यायन, मजितकुमार आदि की रचनाओं में कौन-सी सामूहिक शिल्प-शैली है। लगता है कि गीतकारों की रचनाओं को वे नई कविता समझते हैं। यों वास्तविक रचना के भीतर सामूहिक शिल्प शैली की बात करना अपनी ही नासमझी का परिचय देना है। सचमुच ही किसी भी देश और साहित्य में नई पीढ़ी के बुनियादी

वर्ष को ओछी दृष्टि से देखने वालों की कमी नहीं रहती। हमारे यहाँ यह ओछापन कुछ अधिक मात्रा में है, वस इतना ही फर्क है। इस ओछापन के कर्णधारों में वे भी हैं जो एक साथ ही पुरी नई पीढ़ी के प्रयत्नों को नकार देते हैं और इनमें वे भी गणनीय हैं जो नई पीढ़ी के एक बहुत बड़े अंश को नई कविता की कुष्ठवस्था आदि कहकर काट देना चाहते हैं। समझ से दोनों खाली हैं।

स्वयं मोहन राकेश का कहना है कि, 'कहानी को जिस अर्थ में कविता से अलग किया जाता था, उस अर्थ में, नये प्रयोगकारों ने उसे अलग नहीं रहने दिया- अपने काव्यात्मक संवेगों की अभिव्यक्ति के लिए एक वृहत्तर-कैनवस के रूप में भी इसे अपना लिया है।' इतना कहने के बाद भी कविता और कहानी के माध्यमों के अन्तर को जिस तरह उन्होंने तिरूपित करना चाहा है वह नितान्त कृत्रिम एवं असिद्ध साहित्य-शास्त्र पर आधारित है। उन्हें यह ज्ञात है कि एक व्यापक माध्यम के रूप में कहानी की सम्भावनाओं को हिन्दी के कहानीकारों ने ही नहीं देखा विश्व की कई भाषाओं में इस माध्यम को एक नई प्रयोगात्मक दृष्टि से ग्रहण किया गया है। पर लगता है कि इस प्रयोगात्मक दृष्टि की दिशा उन्होंने नहीं देखी नहीं तो वे जानते होते कि कहानी की चरम काव्य नियति कहीं कविता के आसपास ही है। नई पीढ़ी के एक अत्यन्त संवेदनशील कथाकार निर्मल वर्मा का यह मन्तव्य इस सम्बन्ध में ध्यान देने योग्य है : बीसवीं शताब्दी की सबसे महान कहानी 'डेप इन वेनिस' सिर्फ एक फेबल है-या फॉकनर की कोई भी 'कहानी' गद्य के टेक्स्चर पर है एक काव्य-खण्ड, चट्टान पर खोचे गए भित्ति-चित्रों सी जादुई...।' निर्मल ने राकेश की अपेक्षा माध्यम की बात को ही कही अधिक व्यंजक एवं शक्तिपूर्ण भाषा में कहते हुए लिखा है, अगर वे कहानियाँ हैं, तो सिर्फ आत्मघाती अर्थ में एक फेबल हैं, दूसरी कविता, तीसरी एण्टी निर्मा हैं, जो स्वयं बड़ी निर्ममता से अपनी ही विधा को तोड़ा है, उसके चौखटों से मुक्त होकर उन सूखी और कठोर और नामहीन चीजों को छूने की कोशिश की है, जो एकड़ से बाहर हैं।'

इसीलिए जब 'नई कहानियाँ' का यह सम्पादकीय (जनवरी ६०) पढ़ने को मिलता है कि 'कवितानुमा कहानियाँ पश्चिम साहित्य की कुष्ठा, अन्वेषण, परम्परा हीनता, हार और अनास्था को ही लेकर चल रही हैं, जो हमारी जातीय संवेदना का स्वर नहीं है...।' तो फलते की इस सादगी पर दया आ सकती है-मरने की तबियत नहीं। कविता मानवीय संवेदनाओं की सबसे सबल एवं स्फटिक अभिव्यक्ति है और यह कहानी की सिद्धि होगी कि उसके परिमंडल पर उपलब्ध की जा सके। जहाँ तक जातीय संवेदना का प्रश्न है, हमारे-आपके चाहे बिना अब तक इस देश या जाति की संवेदना का मुख्य माध्यम कविता ही रही है और हमें प्रसन्नता है कि यथार्थ के नाम

पर की जान वाली भयकर विकृतियों एवं कलाहीनता से ऊपर उठकर कहानी की साध्यात्मक मवेदनाया (या मवेदा ?) के निकट आ रही है। कमधेश्वर की भी कहा निया। और जब कमधेश्वर कहन है कि 'नई कविता की कुण्डा, प्रवेलापन टूटना और पराजय नई कहानी की मानसिकता का मम नहीं है।' तो क्या यही नहीं लगता कि उनकी और नरेन्द्र शर्मा या नन्ददुलारे बाजपेयी की मानसिकता का धरातल एक ही है। ये लोग भी तो नई कविता पर यही तोहमत मढ़न हैं। और यह भी कि नई कविता के बारे में तो वे कुछ जानते ही नहीं और नई कहानी के बारे में कुछ कैसे कहा जाए। उसके बहुवचन में तो वे सम्पादक ही हैं। पर यदि व्यक्तिमूलकता और सामाजिकता ही कनोटिया हैं तो क्या कमधेश्वर या मोहन राकेश यह बनान की कोशिश करेंगे कि 'एक और ज़िन्दगी' (मोहन राकेश) कहानी किरण से सामाजिक है ? प्रपञ्चस्वरूप एक कहानी को प्रलयाकर मैं नहीं कह रहा हूँ। स्वयं मैं इस कहानी को एक अच्छी सशक्त कहानी मानता हूँ।

अन्त में इतना प्रवरय कहना चाहूँगा कि यह यदि चौकाने के लिए है तो वह प्रमुचिन है ही पर यदि यह एक छाटे में वृत्त के प्रोचित्य के लिए है तो और भी बुरा है। प्रच्छा हो अगर कहानी की चचा क्या-साहित्य के सदर्म में ही की जाए। इनी जगह एक बात और भी कहना चाहूँगा कि हिन्दी में कहानी चर्चा प्रत्यधिक स्फूर्त धरातल पर हुई है-बल्कि कह कि अधिक महत्वपूर्ण विद्या उपन्यास की कोमत पर हुई है। कहानी में प्रधिक चर्चा और विद्वत्पण की सम्भावनाएँ नहीं हैं और इसीलिए इधर उधर भाग कर चर्चा की सम्भावनाया के लिए स्थान खोजने की चष्टा होती है। प्रच्छा हो कि कहानी-पत्रिकाएँ अब कहानी-चचा की जगह 'क्या-क्या' करें और सभी तमाम धर्म की वह बकवास बन्द हो सक्ती जो मात्र नई कहानी का लेकर चल रहा है। 'वासन्ती' के कहानी-विशेषांक में भी इन पत्रिका के लेखक ने कहा था कि कहानी की, माध्यम के रूप में, सम्भावनाएँ सीमित हैं। कहानी पर होने वाली तमाम बहस को पड़ सुनकर वह बात मुझे मात्र और भी ठीक लगती है। हमारे कथाकार की प्रव-धारण-क्षमता लगती है, काफी सीमित है और उपन्यास जैसे प्रत्यधिक शक्तिशाली माध्यम को केवल सक्न की सामर्थ्य के नहीं बुझा पा रहे हैं। यों कहना तो यह भी चाहूँगा कि तथाकथित नई कहानी के क्षेत्र में भी साहसपूर्ण प्रयोगों का प्रती प्रभाव है और 'माधुनिकता' की बड़ी भीनी चादर ही उनमें मिनती है। बहुधा सामाजिकता (जो प्रगतिवाद की उजारी हुई बेस-रूपा ही प्ररिक है।) के नाम पर फामूला रह । की कमजोरी को छिपाने की चष्टा भी इन कहानीकारों द्वारा की जाती है।

सार्थकता का प्रश्न

कहानी केवल कहने की चीज़ नहीं है, मात्र सुनने की भी नहीं—उसे समझना भी पड़ता है, वैसे समझना पड़ता है, जैसे कविता को; शायद यह हिन्दी में हुई कहानी-बर्बा और कहानी-लेखन की श्रेष्ठतम उपलब्धि है। पर यह उपलब्धि साधारण नहीं है। इसका अर्थ है कि कथा-साहित्य को एक कला-रूप की गम्भीरता मिली है। अपनी अत्यधिक जन-प्रियता के बावजूद उपन्यास-कहानी के प्रति एक अगम्भीर भाव पश्चिमी देशों तक में बना हुआ है, इसीलिए जब उच्चतर कला-रूप को तरह हिन्दी में बर्बा की बात की जाती है तो यह उपलब्धि महत्वपूर्ण बन जाती है।

पर जहाँ एक ओर इन परिचर्चाओं ने उसके महत्त्व को स्थापित किया, वहीं खासी खामखयालियाँ भी पैदा की; और अक्सर समुचित परिदृश्य के केन्द्र में उसे च्युत भी किया। ज्यादातर यह भी हुआ कि खास काट की एक खास विषय पर लिखी गयी कहानियों को ही मुख्य जीवन्त परम्परा के रूप में स्थापित करने की चेष्टा की गयी। इस सम्बन्ध में 'नयी कविता' और 'नयी कहानी' के आन्दोलनों की अगर तुलना की जाय तो कुछ मजेदार तथ्य निकलते हैं। 'नयी कविता' के कवियों-समीक्षकों द्वारा इस बात का बराबर एहसास रहा है कि वे पूर्ववर्ती काव्य-रुढ़ियों को तोड़ रहे हैं—उन्से हट रहे हैं। इसीलिए जहाँ एक ओर नयी रचनाशीलता का उन्मेष प्रकट होता है वहीं तमाम छायावादी काव्य-सिद्धान्तों पर आक्रमण करते हुए नयी कविता के काव्य-सिद्धान्तों की स्थापना भी होती चलती है। इसका एक सुपरिणाम यह हुआ है कि एक ही पीढ़ी के भीतर वैसी कटुता या आपसी विवाद कविता में उस मात्रा में नहीं दिखायी देते, जैसे कि 'नयी कहानी' में दिखायी देते हैं।

ऐसा क्यों हुआ ? क्या इसलिए कि कहानी उस मात्रा में नयी या आधुनिक नहीं हो सकी, जितनी कि कविता हो सकी ? कहानी बहुत-कुछ अपने रुढ़िगत ढाँच की सीमाओं के भीतर ही हाथ-पैर मारने की चेष्टा करती रही। इसीलिए शुरु में नयी कहानी और पुरानी कहानी के अन्तर को स्पष्ट करने की चेष्टा भी उतनी नहीं हुई। शायद तमाम कहानी-लेखक-प्रालोचक कहानी के इन नये साहित्य-शास्त्र से स्वयं परिचित नहीं थे। आज भी परिचित हैं यह नहीं कहा जा सकता। इसका प्रमाण अभी 'प्रालोचना' के ३१ वें अङ्क एवं नई 'कहानियाँ' के अगस्त-अङ्क के सम्पादकीय हैं। शिवदाससिंह चौहान एवं कमलेश्वर दोनों ही एक-दूसरे के दृष्टिकोण को गालियाँ देते हैं पर दोनों की ही कर्सीटी और प्रालोचना की शब्दावली एक ही है—अन्तर केवल कुछ नामों का पड़ता है। सामाजिकता, जन-जीवन, यथार्थ आदि के जिन हीसे-दाँ

शब्द-वाग्वा को भकर चौहान साक्षमण करने हैं, वे ही कमलेश्वर के तरकस के नीचे तीर हैं ।

साधुनिक्रम बाध की इस कमी या कहानी के रुढ़ि प्राप्त रूप बन्ध की प्रमुखता का एक प्रधान कारण शायद उसकी जन-प्रियता [यानी मत्तारजन-पररता] है । यानी कि पाठक की स्थापित प्रत्याशा का पट्टा देने का माहस नये कहानीकार बहुत रूप कर सके हैं । उपा प्रियवदा के कहानी-सकलन 'जिन्दगी और गुलाब के फूल' की रिव्यू करते हुए कुँवरनारायण ने एक बहुत ही पैनी बात कही थी—'घोर में सुममता है कि वह बात अधिकांश तथाकथित नये कहानीकारों पर लागू होती है । कुँवरनारायण का मत था, "जिन्दगी और गुलाब के फूल ही कहानियाँ कही भी एक नये तरङ्ग के पाठक की माँग नहीं करती । वे "सामान्य अनुभवों को इस तरह नया सन्दर्भ देती हैं कि पाठक को कही भी स्तकारगत धक्का नहीं लगता ।" कहना चाहेंगा कि तमाम 'नयी कहानी' की यही शक्ति भी है पर यही सबसे बड़ा सीमा भी, जब कि कविता के बारे में यह नहीं कहा जा सकता । जन-रुचि, व्यावसायिक सफलता आदि का मोह छोड़ कर नये कविता ने कही अधिक महत्वपूर्ण प्रयोग किये ।

यहाँ पर नयी कविता और नयी कहानी के पारम्परिक सम्बन्ध, परस्पर साध्य, योगदान, या वियमता पर विस्तार से विचार नहीं किया जायगा । यहाँ पर केवल एक तथ्य की धार ध्यान साक्ष्यित करना चाहता था कि पुराने और नये का अन्तर कहानी के क्षेत्र में अधिक सजगता से अभी हान में ही सामने आया है—सम्भवतः 'कहानी अच्छी और नयी के परिवाद के ग्रामपास से ।

इसके पूर्व ग्राम-कथा, नगर-कथा, कस्बा-कथा, सावितिक-कथा और राष्ट्रीय-कथा, रोमांस-कथा और रोमांसहीन कथा, आस्था और अनास्था की कहानियों के विवाद उठाये जाते रहे । और अब तो देशी-कथा बनाम विदेशी कथा, साहित्यिक कहानी बनाम लोकप्रिय कहानी, नयी कविता बनाम नयी कहानी, कवितानुमा कहानी और कहानीनुमा कहानी, प्रवेरे की चौख की कहानी और प्रवेरे से निकलने की कहानी, सचेतन कहानी, सक्रिय कहानी, कहानी प्रथम-कोटि की साहित्यिक विधा या द्वितीय कोटि का साहित्य-रूप आदि दर्जनों सवाल हैं, जो कहानी के क्षीर-(?) सागर का मत्पन करने में जुटे हुए हैं । इन्हीं के बीच यथार्थता, सामाजिकता, प्रतीकता, नाटकीयता, नया भावभूमि, नया चित्त आदि भी आते-जाते रहे हैं । पुरस्तर, कहानी न होगी कि ऊपर गिनाये गये तमाम चर्चित सवाल एक ही पीढ़ी के भीतर प्रसंगानुसृत रहे हैं । फिर सवाल उठता है कि यह आपसी 'कथयुद्ध' क्यों ? इसके पीछे सजग विवेक-वैतन है या मात्र व्यावसायिक हाड ?

में कहना चाहूंगा कि दोनों ही व्यावसायिक होड़ भी (जिससे सौभाग्यवश नयी कविता बनी रह सकी।) और यथार्थ के प्रति आग्रहशील चेतना भी। अपनी बात स्पष्ट करूँ—सबसे पहले उठने वाले विवाद नगर-कथा बनाम ग्राम-कथा के विवाद द्वारा। आज दोनों ही पक्षों ने इस विवाद की व्यर्थता को स्वीकार कर लिया है, पर ५५ से ५७ तक यह विवाद जिस धुरी पर घूमता रहा है वह यथार्थ के प्रामाणिक स्वर का था। मार्कण्डेय या शिवप्रसाद सिंह के लिए वह यथार्थ गांव में था और राकेश या राजेन्द्र यादव के लिये नगर में, तो कमलेश्वर के लिए वह कस्बे में बसता था। अपने अनुभव-क्षेत्र के प्रति अधिक ईमानदारी इससे लक्षित होती है, पर अपने को अधिक महत्त्वपूर्ण सिद्ध करने की व्यावसायिक आकांक्षा भी इस विवाद में विद्यमान थी और तनिक संयत विवेक से विचार करने के बाद इस विवाद पर कफन भी डाल दिया गया। [यही यह याद करा देना अप्रासंगिक न होगा कि ठाकुरप्रसाद, केदारनाथ सिंह, सर्वेश्वर या नरेश मेहता के गांव या जंगल के चित्र, रघुवीर सहाय या कुंवर-नारायण के शहरी-चित्रों से इस प्रकार नहीं अलगायें गये। एक ही आन्दोलन के अन्तर्गत दोनों ही प्रवृत्तियाँ स्वीकार की गयी थी।]

'यथार्थ' की बात करने के पूर्व ही लगे हाथ तनिक व्यावसायिकता पर और विचार कर लेने की आवश्यकता है। कुछ लोग व्यावसायिकता का अर्थ प्रभूत लेखन से लेते हैं। पर हमें लगता है कि व्यावसायिकता का यह बड़ा ऊपरी अर्थ है। साल दो साल में एक कहानी लिखकर भी व्यावसायिक दृष्टिकोण अपनाया जाता है। इस प्रसङ्ग में व्यावसायिकता का अर्थ है अत्यधिक जन-प्रियता-लोकप्रिय होने का आग्रह। लोक-प्रिय होने का यह आग्रह लेखक में उस साहस के अभाव को जन्म देता है, जिसके कारण वह अपनी खरी अनुभूति के लिए पर्याप्त शिल्प का प्रयोग नहीं कर पाता या कि उस अनुभूति को ही काट-छांट देता है। वह मनोरंजनपरक लोकप्रियता के चक्कर में पड़कर किस्सागोई को अपना लेता है। जिस प्रकार चित्रकला को सबसे बड़ा खतरा फोटोग्राफी से या कविता को संगीत से होता है उसी प्रकार कहानी या उपन्यास का सबसे बड़ा खतरा किस्सागोई है। कहना न होगा कि तमाम नये कहानीकार भी इस किस्सागोई के चक्कर में जा पड़ते हैं। वे लोग यह भूल जाते हैं कि देवीकीर्तन खत्री किशोरीलाल गोस्वामी आदि लेखकों एवं प्रेमचन्द के मध्य का सबसे बड़ा अन्तर यही किस्सागोई का विन्दु है।

पर, जैसा कि अभी कहा जा चुका है—मूल प्रश्न यथार्थ के प्रति प्रतिबद्धता का है। जब निर्मल वर्मा की कहानियों की विदेशी पृष्ठभूमि या विदेशी चरित्रों को लेकर आक्षेप किया जाता है तब भी मूल आक्षेप यही रहता है कि ये अप्रामाणिक यथार्थ

की कहानियाँ हैं—केवल चोँकाने या राख डालने के लिए लिखी गयी हैं। या कि जब प्रत्येक श्रीकान्त या सर्वेस्वर की कहानियाँ पर ध्वनिवादी होना या आरोप लगाया जाता है तब भी यही कि यह कृत्रिम भूमि है—यथार्थ की वास्तविक स्थिति नहीं। जब शिवगानमिहू चौहान या हसराम रूबर समस्याओं की लम्बी सूची गिनाते हैं कि नये कहानीकार इन पर क्यों नहीं लिखते ता उनका आरोप यही रहता है कि यथार्थ की समस्याओं से नया कहानीकार कतराता है और जब उनको उत्तर देने हुए बाँट नया सच या प्रालोचक कहता है कि समस्या' प्रधान (या समस्या का ही मेरु लिखा जाने वाला) साहित्य प्रसार संप्रामाणिक अनुभव [यानी कृत्रिम यथार्थानुभव] पर आधारित होता है इसीलिए नकली भी होता है ता यथार्थ की ही बात उठता है। इस प्रकार जब ध्यावसायिकता का आरोप तमाम नये या पुराने कहानीकारों पर लगाया जाता है तब भी उसका मूल रूप यही है कि इन लोग ने व्यावसायिक भाँग पर अपने यथार्थ अनुभव का निष्कावर कर दिया है।

इसलिए सबसे रपटीला शब्द 'यथार्थ' हो जाता है—कही वह समस्या के नाम से आता है, ता कही अनुभव तो कहीं, किमी और नाम रूप में, नाना रूप धरा हरि। इसलिए आवश्यकता इस यथार्थ का समझ देने की है। यथार्थ इच्छिकण है या विषय वस्तु यथार्थ शैली है या रूपबन्ध का सम्पूर्ण गिल्प। यथार्थ के प्रति प्रतिबद्ध होने की शर्त क्या है और उसकी पहचान क्या है? इन बातों पर तनिक विस्तार से विचार किया जाना चाहिए। बिना इस शब्द को स्पष्ट व्याख्या के तमाम चर्चा प्ररूप और आधारहीन बनी रहती है।

कहानी की चर्चा-परिचर्चा के सम्भार में एक बात और भुला दी गयी है कि कहानी सम्पूर्ण 'कथानुभव' वाले साहित्य का अंग है और उसे उपन्यास की चर्चा में मलग करके देखने में काफी गड़बड़ियाँ होती हैं। यह हो सकता है कि, किसी युग विप्लव में कहानियाँ अधिक महत्वपूर्ण लिखी गयी हो, पर उसे पूरे 'चित्रकला' के सदर्भ में काटना उचित न होगा। नाटक की चर्चा से मलग करके एकाकी को परखना या तमाम कथा-काव्यों (या वधकाव्यों) से मलग करके मात्र छोटी फ़ासपरक गीतियों की चर्चा करने का जो परिणाम हो सकता है, वही इस कहानी-चर्चा के साथ भी हुआ है। कहानी' जैसे एक व्यापक सन्दर्भ से बँट गयी। इसका तात्पर्य यह भी नहीं कि कहानी की मलग-मलग चर्चा नहीं की जा सकती—तात्पर्य मात्र इतना है कि नयी कहानी का उचित सन्दर्भ में देखने के लिए 'नदी के द्वीप', 'मेला घावल', 'बुँद धार मसुदा', 'उखड़े हुए लोग', 'भूला सच', 'घँघरे बंद कमरे', 'यह पथ बंधु था', आदि की भी सामने रखना होगा। बल्कि कहना तो यह चाहूँगा कि कविता को भी मद्देनजर रखना

होगा । मुझे अवसर यह लगा है कि नयी कविता और नयी कहानी दोनों की ही उपलब्धियों एवं असफलताओं में काफी दूर तक समानताएँ भी मिलती है ।

●
भयावह सन्दर्भ और कुछ कहानियाँ :

“.....इन अठारह सालों में वह स्वप्न विल्कुल बिखर चुका है । हमने खुद ही जाने अपने साथ कोई क्रूर मजाक किया था, ऐसा लगता है, जब हम अपनी उन स्वप्निल कल्पनाओं के बारे में सोचने लगते हैं । उस स्वप्न और इस यथार्थ को जब आस-पास रखकर देखते हैं, तो हम कितने अन्धे थे, इसका होश हमें आता है ।

‘जो यथार्थ हमारे सामने है, वह सचमुच ही भयावह है ।’

—गुलाबदास ब्रोकर, धर्मयुग : १५ अगस्त '६५

आज इसे (भारत को) जो चीज भयावह है वह है नौकरशाही—कापका द्वारा कल्पित किसी भी चीज से कहीं अधिक दुर्दम्य एक भारतीय दुःस्वप्न ।’

—टाइम (साप्ताहिक), १३ अगस्त ६५ का भारत पर आलेख ।

‘स्वाधीनता दिवस, १९६५ : १८ वर्ष के तख्त भारतीय लोकतन्त्र की आज की स्थिति पर सरसरी निगाह दौड़ाएँ तो जो चित्र सामने आता है उसमें छायाएँ ही अधिक गहरी दीखती हैं, प्रकाश के बिन्दु उतने उज्ज्वल नहीं दीखते । अन्न और वितरण की अनिश्चित स्थिति, बढ़ते हुए दाम, संकटापन्न आयोजन, मुद्रा की तंगी, विद्यार्थियों का उपद्रव, असन्तोष और खीझ की एक देश व्यापी घुटन-निश्चय ही इनको देखकर किसी का चित्त प्रसन्न नहीं हो सकता ।’

—दिनमान : २० अगस्त, '६५ का साम्पादकीय वक्तव्य ।

बिना किसी प्रयास के सहसा चुन लिये गये ये कुछ उद्धरण हैं जो हमारे वर्तमान सन्दर्भ को परिभाषित करने में काफी दूर तक सहायक होंगे । यह भयावह स्थिति राष्ट्रीय सन्दर्भ की तो है ही, अन्तर्राष्ट्रीय सन्दर्भ की छायाएँ कहीं अधिक काली और गहरी दिखती हैं । लगता है कि एक संकट से दूसरे संकट पर पहुँचना ही हमारे कदमों की एकमात्र रफ्तार बन गयी है । किसी भी सचेत व्यक्ति के लिए यह निरन्तर अधिक प्रखरता से स्पष्ट होने वाला अनुभव है कि शान्त और सुखी दुनियाँ वीत गयी । अब जो है वह कष्टकर है, आनन्द की प्राप्ति के लिए चलने वाली प्रतिद्वन्द्विता का निरन्तर तनाव है और इस तनाव में टूटने का दुख है ।

ऐसी स्थिति में अगर लेखक अपने अनुभव की प्रामाणिकता के प्रति सजग है, अपनी रचना के प्रति ईमानदार है, तो उसे अप्रीतिकर के चित्रण में ही व्यस्त होना

पडेगा। प्रेमचन्द के लिए यह सम्भव था कि उनकी कहानियों के अन्त सुखद हो नकें, उसमें सत्य की जीन दिखाई जा सके या प्रेम मयवा न्याय को ही अन्ततः स्थापित किया जा सके। वस्तुतः जीवन की मूल नर्क-मगनता पर उनका गहरा ईमानदार विश्वास था। इसीलिए प्रेमचन्द की मुबाला कहानियाँ, वाध्य सत्य की विजय वाली कहानियाँ भी अप्रामाणिक अनुभव की कहानियाँ नहीं कहें जा सकती। उन कहानियाँ म न पनायत है और न विकृति-रूपता से बच निकलन का रास्ता और न ही सदैव समाज पर अच्छा प्रभाव डालन की आकांक्षा। उन कहानियाँ में एक प्रामाणिक विश्वास की मचाई भर है। पर जब म यह वास्तविक विश्वास हिला तब स सुखद अन्त वाली कहानियाँ फाँसूला बन गयीं—व्यावसायिकता और मनोरंजन के लिए उत्पन्न पलायन-वादिता की नयी कहानी का भारा विद्रोह इस फाँसूलावद्ध गैर-ईमानदारी का प्राति हो था। आज का प्रमुख व्यक्ति भी यह विश्वास नहीं करता है कि समाज के साथ सब कुछ मला और ठीक है और न जिंदगी के पास किसी विश्वास-भरी आस्था से आता है। तब फिर शेषक से भी यह माया नहीं की जा सकती कि वह इस समाज से शास्ता की परधानी, मनामत्त, सदानन्द मुद्रा धारण कर निकल। इसीलिए इस आरोप का कोई अर्थ नहीं होता कि आज के कहानीकार की दिनवस्ती सिर्फ गलीब, कुम्प या विकृत में है। यह आरोप लगाने वालों का सबसे प्रत्यक्ष तर्क होता है कि ये नये कहानीकार देश के मयार्थ से कटे हुए हैं देश तो आस्था और विश्वास के साथ निमाण में लगा हुआ है, एक उज्ज्वल भविष्य वह देव रहा है [बल्कि या कह कि यह कहने वाले स्वयं देश का इन निर्माणों को भुना रहे हैं, उनका वर्तमान सुखमय है और भविष्य के लिए काफी बैक-बैलेन्स है।] और ये लाग पश्चिम की कृत्रिम मनास्था, निराशा, कुप्य, मरणाकंक्षा, बुराई की महत्ता आदि की चित्रित कर रहे हैं। प्रारम्भ के उद्धरण इस स्थिति का उत्तर देने में समर्थ हैं। माया का यह श्लोक पहले दौर में नयी कविता, नयी कहानी में भी आया था, पर सन् ६० के आसपास पहुँचते-पहुँचते यह भावित होने लगा कि वह स्वप्न बिबर रहा है, मयार्थ अधिक भया-वह होता जा रहा है।

अभी अगस्त १९६५ की 'नई कहानियाँ' में महन्त भन्ना की एक कहानी का विशेषण करते हुए मैंने लिखा था, 'एक स्तर पर इस कहानी की पुण्य आदर्शवादी [या पुण्य कहानियाँ का अन्त्य] पाठक विकृति, अनेतिवृत्ता, अश्लीलता, अमानवीयता, बुराई आदि की कहानी कहना चाहेगा। पर यही वह स्तर है जहाँ कहानी मयार्थ को उसके अधिक सब रूप में उठा मती है। निश्चय ही यह कहानी इन दुष्कर्मों की है, पर आधुनिक सन्दर्भ में 'बुराई' की सिनीफिकेंस ही कहानी का मूल भाव

मतीत होता है। चुराई की इस गहनीयता के पीछे एक अत्यन्त प्रश्नशील मस्तिष्क की आवश्यकता है और यह प्रश्नशीलता अनिवार्यतः अनास्था, निराशावादिता आदि की ओर ले जायगी। स्वतंत्रता के बाद नवशेखन के प्रारम्भ में 'कल उगने' का जो एक आशावादी रोमाण्टिक भोंका आया था, वह सन् ६० तक पहुँचते-पहुँचते गुजर जाता है और जो एक अत्यन्त प्रबुद्ध, जिज्ञासु मन-सर्चाई में गहरे पैठता है वह निरन्तर निराशा, अनास्था, ऊब, बुराई, अनैतिकता आदि की सिग्नीफिकेंस को स्पष्ट करता है।

महेन्द्र भल्ला की कहानी का संसार तो फिर भी बहुत सीमित है, पर उसमें व्यक्त संसार में व्यक्ति और समाज के बीच जो बेलबरी आ गयी है वही 'बेलबरी' अन्ततः 'भय, आतंक या आततायीपन तक ले जाती है, जिसमें कि समाज न व्यक्ति की रक्षा कर पाता है और न व्यक्ति की चोट से अपना बचाव।' वहीं अलगवा या बेलबरी अमरकान्त की 'हृत्यारे', निर्मल वर्मा की 'लन्दन की एक रात' या मार्कण्डेय की 'एक काला दायरा' कहानियों में व्यक्त स्थितियों के लिए जिम्मेदार होती है। टाइम, दिनमान या धर्मयुग के उद्धरणों में जिन भयावह स्थितियों की ओर संकेत किया है वही इन कहानियों का सन्दर्भ है। निर्मल का सन्दर्भ और अधिक व्यापक है, वह अन्तर्राष्ट्रीय भय और आतंक की पकड़ का सूचक है। प्रारम्भ में गुलाबदास ब्रोकर का जो उद्धरण दिया गया है उसी में आगे यह भी कहा गया है, 'हमारे लोग इतने भ्रष्टाचारी होंगे, हमारे राजकाजी इतने खुदगर्ज होंगे, हमारे नेता लोग इतनी बड़ी-बड़ी झूठी बातें कहने वाले होंगे, और इन सबके भार से दबकर हमारा देश नीचे धँसता जायगा, इसकी कोई कल्पना भी हमें कभी नहीं आ सकती थी! तब फिर हमें यह आज़ादी किसलिए चाहिए थी?' कहना न होगा कि यह कथन किसी विरोधी दल के नेता का वक्तव्य नहीं है, यह है एक संवेदनशील लेखक की साक्षी। इस साक्षी को चाहें तो 'एक काला दायरा' से जोड़कर देख लें। ये खुदगर्ज नेता, काफ़ी द्वारा परिकल्पित स्थितियों से कहीं अधिक दुर्दम नौकरशाही का जो मिला-जुला नंगा नाच होता है, उसका विस्तार बनता है एक कमजोर पर मेहनती व्यक्ति। हमारे सार्वजनिक जीवन की भयावहता 'टेरर' इस कहानी का कच्चा भाल है। कहानी जिस मानवीय यथार्थ को उठा रही थी अगर उसी के उपयुक्त शिल्प भी प्राप्त कर सकी होती तो शायद ऐसे उपेक्षित न चली जाती। एक 'रोमाण्टिक' स्फीत (राजकपूर-छाप ओवर ऐक्टिंग या ओवर ड्रिंग) और कामू के 'अजनबी' के ट्रायल वाले दृश्य का जो मिश्रण कहानी के शिल्प में हुआ है, उससे बचने की आवश्यकता थी, पर लगता है कि मार्कण्डेय प्रभाव-वृद्धि के लिए बहुत-सी चीज़ें इकट्ठी कर देने में विश्वास करते हैं। बहरहाल यहाँ पर इन कहानियों का कलाशिल्प हमारा विवेच्य नहीं है। मैं केवल यथार्थ के उस अप्रीति-

कर नयावह प्रदन की ओर सकेत करना चाहता हूँ जो इन कहानियों में व्यक्त हो रहा है और जो नये खेलकों की मूल्य-दृष्टि का चार्तक है ।

अमरकान्त की कहानी 'हृत्पारे' सामाजिक विगृह्यता से उत्पन्न होने वाला आस और आतंक का कलात्मक दस्तावेज है । किसी भी समाज से यह प्रार्थना प्रत्याशा होती है कि वह अपने सदस्यों को सुरक्षा दे सके । पर हृत्पार या जो समाज है उसमें न तो समाज रक्षा देता है और न अपने इन सदस्यों से सम्मान पाता है । आजादी के बाद के सन्दर्भ में आपको नयी पीढ़ी के लिए वे तमाम शब्द और अवधारणाएँ अब केवल मजाक के लिए रह गयी हैं जिनको लेकर तमाम चिन्तक, व्यवस्थापक, राष्ट्रनिर्माता आदि अब तक स्वप्न देखते आये थे । समाजवाद, देश की तरक्की, देश का बाँझ, विश्व-शांति, 'ग्रामर आफ पालिटिक्स' रूस-अमरीका-विवाद आदि उनके लिए हँस कर उड़ा देने की चीजें हैं । वस्तुतः इन शब्दों का उनके लिए अर्थ हो सा गया है । पर इस लोभे हुए भयों वाली भाषा से ही बीच-बीच में वे कुछ चमक जाते हैं जो उनकी आकांक्षा को भी सूचित करने हैं । वे प्रशासन के उच्चतम पदों के आकांक्षी हैं यह उनकी व्यक्त मनाकांक्षा से प्रकट होता है, आजाज्म ब्रह्मचारी रहने की घोषणा के पीछे जो वास्तव्य भक्ति रही है वह बगल से लड़कियाँ के गुजरन पर हवा में उड़ाये गये बुझनों या चन्द्रामिहा-प्रसन्न से ही प्रकट नहीं होंगी, बहुत जल्दों अपने निम्नतम रूप में भागे भागी है । एक गरीब औरत को घोषा देकर अपनी देह की भूल बुझाते हैं और फिर लास्को की "ग्रामर आफ पालिटिक्स" को दस दिनों में कुपापूर्वक डिकट कर देने वाले, सतीसाध्वी चन्द्रा के शील को प्रोनेसर दीक्षित से बचा लेने वाले, जवाहरलाल नेहरू द्वारा प्रधानमन्त्री पद के लिए आमंत्रित ये नवयुवक, उस गरीब औरत को पैसा न देना पड़े इसलिए हाथों में जूते उठाकर भाग खड़े होते हैं । 'पूर्ण अहिंसात्मक तरीके से' नवयुवका का 'बुद्धिमानी, मौलिकता, साहस और कमछता' का पथप्रदर्शन इस प्रकार होता है कि उस औरत के शरीर मचाने पर जो व्यक्ति उनके पीछे दौड़ते हैं उनमें से एक के पेट में पथप्रदर्शक महादय लुहा पुसैड देते हैं । 'इसके बाद दाना पुन तेजी से भाग चले । जब बिजली का झग्मा आया तो रोशनी न उनके पनीने से लथपथ, ताकतपर शरीर बहुत सुन्दर दिखाई देने लगे । फिर वे न मालूम किधर भ घेरे में खो गये ।' इन कहानी की पढ़ कर कवि केदारनाथ सिंह की ये पंक्तियाँ बहुत साफ हो जाती हैं ।

ओर सहर में होने वाली हत्या की खबर

जोखती नहीं,

न आधात खती है,

सिर्फ आदमी उठता है
और अपनी कंधी को उठाकर
शीशे के और करीब रख देता है ।

आश्चर्य न होना चाहिए कि सन् ६० के बाद की हिन्दी कविता को केदारनाथ सिंह ने पूर्ववर्ती कवियों की अपेक्षा 'हत्यारे' और लन्दन की एक रात से जोड़ना चाहा है । २७ जून ६५ के 'जनयुग' में प्रकाशित इस कविता का शीर्षक है 'सम्पर्क भाषा' ऊपर कहा जा चुका है कि जब सामाजिक जीवन के मध्य पारस्परिक सम्पर्क-सूत्र टूट जाते हैं, जहाँ कोई एक दूसरे को समझ और सराह नहीं पाता, वही ऐसी भयावह स्थितियाँ उत्पन्न होती हैं । सम्पर्क-भाषा का जो अभाव है वही शहर में होने वाली हत्या के प्रति किसी प्रकार का लगाव नहीं उत्पन्न होने देती, सुनने वाला प्रमाधन को कंधी को दर्पण (जिसमें प्रतिबिम्ब दिखता है ।) के निकट खिसका देता है और हत्या करने वाला बिजली के खम्भे की निशानी में अपने स्वस्थ शरीर की सुन्दरता चमकाकार अंधेरे में गायब हो जाता है ।

'लन्दन की एक रात' का संसार और अधिक भयावह है । वहाँ भय साकार हो उठता है । वह ऐसा भय है जो अन्तर्राष्ट्रीय संकट और आतंक से उत्पन्न हुआ है । नीग्रो छात्र, जार्ज, लन्दन में रहना चाहता है, अन्तर्राष्ट्रीय नागरिक बन सकने की उसमें संभावना और क्षमता है और जब उसका साथी विली पूछता है—'क्या बापस घर जाओगे ?

—'घर ? —नीग्रो छात्र जार्ज के स्वर में एक सुना-सा खोखलापन उभर आया, मानों 'घर' शब्द बहुत विचित्र हो, जैसे उसने पहली बार उसे सुना हो, मैं चाहता था' यहाँ रहूँ । लेकिन वे हमें चाहते नहीं ।

—'वे.....'ग्राह !—विली ने कहा ।

'वे.....'अनायास हमने चारों ओर देखा । कोई भी न था, हालाँकि वे हर जगह हर समय हमारे संग थे । हमारे बाहर उतने ही, जितने भीतर ।और रंग-भेद की यह अमानुषिकता स्वयं विली को जिस विकृति की ओर ले गयी थी—सफेद 'ह्लोर' से बदला लेते हुए, वह 'अश्लील' नहीं 'जुगुप्साभय' है । रंगभेद, लिचिंग, सामाजिक शक्तियों की इस अग्न्याय को रोक सकने में असमर्थता, फासिज्म के अंकुर आदि अन्तर्राष्ट्रीय 'टेरर' को इस कहानी में मूर्तिमान करते हैं ।

वस्तुतः आतंक और भय की कहानियों के द्वारा नया कहानीकार इस भय के

भीतर स्थित बुराई की शक्ति की नाप रहा है। इन स्थितियों को भर आस देलना, उम्ह अ कित करना, मुझ लगता है कि उनसे जुझता है। नया लेखक जिस स्तर पर जनम जूझ रहा है वह उसके अपने मूल्यबाध का महत्वपूर्ण हिस्सा है। इन कहानियों को मूल्यहीनता की कहानी कहना अपने मूल्यबाध का कु ठिन बनाना है। चीखो को, स्थितियों को, व्यक्तियों को देखने का दग रखने बाध के मूल्य का ही भग होता है।

बन्तुत जिन्ह बौद्धिक कहानी कहा जाता है, वे बहुत गहरे अर्थ में भावप्रधान या अनुभूत विचार को कहानियाँ हाती हैं। इसका एक प्रमाण यह भी है कि पहले क लेखक जहाँ समस्या-प्रधान कहानियाँ लिखा करते थे ('उमने कहा था' या 'कपन' जैसी कुछ अछ कहानियाँ छोड़कर) वहाँ अब लेखको ने समस्या प्रधान कहानियाँ छाड़ दी हैं—उमने स्थान पर अनुभव-धर्मा कहानियों पर बराबर जोर दिया गया है। अपने प्रथम संग्रह 'राजा निरवधिया' की भूमिका में कमलेश्वर ने 'नयी भावभूमियाँ की बना की है। यानी कि जो दायित्व बवल कविता के लिए छोड़ दिया गया था, उसे भी उन्होंने अपने जाने की वागिश की है। अगर पुरानी और नयी कहानियाँ के अन्तर का देखा जाय तो पहले का कहानी-लेखक एक ऊपरी बौद्धिक सतह में कुछ समस्याओं का पता था, और उमम 'भावुकता' या 'कहणाभास' का जल मिला कर स्पर्शी (मर्म या हृदय या भतही भनभलाहट) कहानियाँ लिखता था। उसकी बजाय आज का क्याकार अपने अनुभव को पहले टटोलता है और उसके माध्यम से नमाम समस्याओं, प्रदना (या अप्रदना) को ढूँढता और भेलता है। एक का एगोव बौद्धिक और अन्त लिजलिजी भावुकता में और दूसरे का एगोव भावप्रधान पर अन्त एक सतिपूर्ण बौद्धिक सम्भावना में—आफ के कर्ब शायद इस स्थिति के आसपास हागे। (और यह अन्तर आज भी एक पीढ़ी के ही दो लेखको में पाये जा सकते हैं।)

जहाँ तक 'जन जीवन' का प्रश्न है, बवल इतना याद दिलाना चाहूँगा कि इस नारेकी छाया के नीचे लिखा जानेवाला प्रगतिवादी रचनात्मक माहित्य कैसे फिमफिसा कर बैठ गया और इसी नारे का अलग कर सामने आनेवाली 'नवसेखन' की पीढ़ी ने कितना शक्तिशाली जीवन-बोध बिबित किया है इसे दिखाने के लिए अलग एक लेख निखन की आवश्यकता है। यही नहीं रचनात्मक लेखन से अलग समीक्षात्मक चिन्तन में जहाँ यह प्रगतिवादी मुस्वा लरका रह गया है वहाँ भी आमक्या-नगर कया, देशी कया बिदसी कया, नया कविता बनाम नयी कहानी आदि की विकृतियों नये लेखको न भा उस्थित की हैं—बन्तुत जन जीवन को ज्यादातर लोग अपने परिचित जीवन का पर्याय मान भन हैं। ये लोग यह भी भूल जाते हैं कि कला की दुनिया जीवन की

समानान्तर होती है ।

वासना के नैतिक या अनैतिक पक्षों की बात और भी रपटीली है—इसलिए कि इस प्रकार की शब्दावली (जब तक कि एक विशिष्ट सन्दर्भ को लेकर न की जाये) समीक्षा के क्षेत्र से बाहर की है । इसलिए मैं इस प्रसंग की चर्चा न करना ही बेहतर समझूँगा ।

जहाँ तक पच्चीकारी की बात है, 'नयी कहानी' ने अगर सबसे अधिक किसी चीज़ को तोड़ा तो इस पच्चीकारीको । पच्चीकारी का आरोप लगाने वाले लोग आखों में पट्टी बाँधकर चलते हैं । कहानी ही क्यों, पूरा आधुनिक भावबोध पच्चीकारी के विरुद्ध है । आधुनिक चित्रकला, मूर्तिकला, स्थापत्य, कविता, कहानी आदि को ये लोग अगर नहीं समझ पाते तो कम से कम अपने घरों के दरवाजों और फर्नीचर को ही एक नज़र निहार लेने का कष्ट करें—स्थिति बहुत साफ हो जायेगी । अगर ऐतिहासिक दृष्टि से देखा जाये तो लगातार कहानी में इस पच्चीकारी को तोड़ने की चेष्टा की गयी है । उदाहरण के लिए राकेश को लिया जा सकता है । (इसलिए कि राकेश अन्तिम महत्वपूर्ण पुराने पच्चीकार कहानीकार हैं और प्रारम्भिक नये कहानीकारों में से एक हैं ।) राकेश की 'मलवे का मालिक' आदि कहानियाँ जहाँ कटी-छँटी पच्चीकारी की जड़ाऊ कहानियों के उदाहरण हैं वही 'एक और जिन्दगी' में सारा शिल्प का जड़ाऊपन एक बड़ी सीमा तक बिखर जाता है । आदि, मध्य और अन्त, संघर्ष, चरम-सीमा और समाधान के नुस्खे इस कहानी तक आते-आते टूट जाते हैं । इसी प्रकार मार्कण्डेय की कहानियाँ सन ५२-५४ के आस-पास (पानफूल में संग्रहीत) जब आती हैं, तो बहुत से लोगों को लगा था कि ये कहानियाँ नहीं हैं बल्कि कहानी और रेखा-चित्र के बीच की चीज़ें हैं, बाद को बहुतेरे कहानीकारों की कहानियों को कहानी और निबन्ध के बीच की विधा भी कहा गया ।

पचास वर्ष के परिप्रेक्ष्य में देखने पर हिन्दी कहानी की प्रगति पर आश्चर्य होता है ।

आधुनिक भावबोध 'कहानी' या किसी एक अन्य विधा से कही विराट्तर है और विभिन्न कलाएँ तथा विभिन्न साहित्यिक विधाएँ इसे या इसके भिन्न-भिन्न पक्षों को स्थापित करने की चेष्टा कर रही हैं । कहानी की कारुकारिता का भी लक्ष्य यही है । जहाँ तक 'अन्यतम शिल्प-प्रयोग और समर्थ कथ्य' का प्रश्न है, 'आज के साहित्य से' नयी कविता को लेकर सर्वाधिक चर्चा की जा सकती है । इसे मिथ्या गर्व न माना जाये तो हिन्दी की 'नयी कविता' आज भारतीय भाषाओं में

ही अग्रणी नहीं है, अंगरेजी के माध्यम से उपलब्ध सत्कार के समकालीन साहित्य में वह महत्वपूर्ण स्थान को प्रतिकारिणी है। निश्चय ही यह बात में अपनी अत्यन्त मामित जानकारी के आधार पर कह रहा है—इसलिये अगर कोई प्रतिशयोक्ति हा तो क्षमा चाहेंगा और अपनी रायको सुधारने के लिए भी तैयार रहूँगा। यह प्रश्न है कि हिंदी की 'नयी कहानी' भी विश्व के समसामयिक जीवन के समकक्ष सुविधापूर्वक रखी जा सकती है पर दोनो विधाया के सापेक्षिक महत्व (पूरे समार को ध्यान में रखकर ही) का दिमाग में रखकर इस बात को कहने में हिचक नहीं हो सकती कि आधुनिक भाव-वाध का सबसे अधिक बहन कविता ने हो किया है। अन्य देशों में कविता के बाद उपन्यास ने इस दिशा में महत्वपूर्ण कार्य किया पर हमारे देश में शायद कहानी का माध्यम कयानागो का अधिक अनुकूल लगा उपन्यास के क्षेत्र में नये कयानारा में 'रागु' का छाड़कर किसी अन्य को उत्तुल्लेखनीय अफनता नहीं मिल सकी है।

हिन्दी में बहुत से मनोहा हैं जो एक शब्द में ही सब कुछ कह देने का हीसता रखत हागे। मैं केवल इतना कहना चाहूँगा कि हमारे सम्पादका आलोचका तक को मभी यह बात नहीं है कि समसामयिक कहानी का एक मौसल परिनिष्ठित स्तर क्या है और परिणामस्वरूप बहुत धन्धी और बहुत बुरी कहानियाँ एक ही प्रतिष्ठ के साथ एक ही पत्र में छपनी रहती हैं।

पर खूबे साहित्य की दृष्टि सम्पन्नता अथार्थ के प्रति प्रतिबद्धता है और वह दर्जना नयी कहानिया में है और इसीलिए मुझे ये तमाम नयी कहानियाँ प्रिय हैं। नाम गिनाना (इस सन्दर्भ में) उचित नहीं है। यों एक व्यक्ति जो मात्र अपनी कहानियों के बल पर सबसे ऊपर दिखायी देता है, वह है निर्मल वसा। ना कि यही यह भी कहूँ कि इधर उनके लेखन से मुझे कुछ निराशा भी हुई है। इस प्रसंग में यह अभिमत भी कि कता माध्यम के रूप में कहानी के सामने सबसे बड़ा खतरा किस्सागोईका होता है। किस्सागोई जिस व्यावहारिकता की ओर ले जाती है। वहा दृष्टि को सबसे अधिक धुँधला करती है। 'नयी कहानी' जिस रूपवध के अवेपण में रत है वह किस्सागोई के इस जाल से बचने का ही हो सकता है।

नई कहानी : नए पुरानों के बीच से गुजरती हुई

सुरेन्द्र

.....होता कुछ ऐसा रहा है कि विश्व की ध्रुव सभ्यताओं के साहित्य में हर युग में या तो कविता प्रमुख रही है या फिर उसकी आलोचना ।

नाटक, उपन्यास, कहानी तथा दूसरी साहित्यिक विधाओं में पर्याप्त कार्य हुआ है; लेकिन कविता और उसकी समीक्षा के सम्मुख ये विधाएँ प्रमुख न हो सकीं, तो नहीं ही हो सकीं । कविता की प्रमुखता कुछ ऐसी रही कि 'काव्य' शब्द से सम्पूर्ण साहित्य का ही बोध होता रहा और 'काव्य' को 'साहित्य' के पर्याय होने की अनजाने ही स्वीकृति मिल गई ।

स्वतन्त्रता के बाद हिन्दी में कविता को लेकर (आलोचना और सृजन पक्ष दोनों को ही) बड़ी गहमागहमी रही । 'प्रयोगवाद' से झड़पें शुरू हुईं और 'नई कविता' पर आकर रुकी (रुकी वे अभी भी नहीं हैं) । इस तरह कविता साहित्य में ठोस चिन्तन का विषय बनी रही, वल्कि इस समय में वह इतनी विवादास्पद और अति चर्चित रही कि पिछले युगों में वह और उस पर की आलोचनाएँ न कुछ लगने लगी ।

लेकिन इसी समय बड़े ही बेमालूम तरह साहित्य की एक ऐसी विधा जिसे केवल मनोरंजन की सामग्री ही समझा जाता रहा था और जिसे अवकाश के क्षणों में तकिए के सहारे सिर टिकाये या फिर यात्राओं में समय काटने के लिए ऊँघते-ऊँघते पढ़ा जाता रहा था और जिसके सैद्धान्तिक पक्ष पर विचार के नाम—परस्पर मुस्कानों का आदान-प्रदान होता रहा था या बहुत ही मसखरेपन के साथ विल्कुल चलताऊ ढंग से उस पर बातें होती रही थीं.....कि वह एक मेंढ़क के समान है (किसी साहित्य विधा को ऐसी फूहड़ उपभाएँ देना और अगम्भीरता से घेना मसखरेपन नहीं है ? साथ ही सुखि (?) का परिचायक भी).....कि उसे आध घन्टे में समाप्त हो जाना चाहिए.....कि वह एक गुलदस्ता है.....कि वह चरित्र प्रधान होती है.....कि वह घटना प्रधान होती है.....कि उसे ऐसा होना चाहिए आदि-आदि, यकायक महत्वपूर्ण हो उठी ! जागरूक पाठक कविता के साथ-साथ उस पर भी गम्भीरता से विचार करने को उत्सुक दिखाई देने लगे और लेखकों ने उसे अत्यन्त गम्भीरता के साथ घेते हुए उसे साहित्य की अत्यन्त शक्तिशाली और बौद्धिक-विधा कहा । देखते-देखते वह साहित्य की अन्य

विद्यार्थी से अधिक महत्व ग्रहण करने लगी। इसके कुछ भी बरखण हो सकते हैं— हमारा विषय यथार्थ, बढ़ती हुई बोद्धिकता, रिश्तों की जटिलता, भीतर का अधिकाधिक पबीलापन, मृत्यो का सघर्ष या विभुद कहानी पत्रिकाओं का पर्याप्त मात्रा में प्रकाशन या कहानी का व्यापारिक और परोक्ष रूप ग्रहण करना, जो भी हा। (कविता की विभुद पत्रिका प्रकाशित नहीं हुई और हुई भी तो उनमें गुट्टरवाद के आधार पर कुछ कूड़ा मदे निस्तेज नामों को उछाना गया जिससे कविता का कुछ भला नहीं हुआ भला उन नामों का भी नहीं हुआ, बुरा जरूर हुआ)।

इस तरह कहानी जिस बिंदु पर उभरी थी, वह बिन्दु केन्द्र बनने लगा और साहित्य की दूसरी विधाएँ परिधिबन्ध। कहानी अब जीवन मूल्यों की हिमायती विधा हो गई उसकी रचना अधिक जटिल यानी कलात्मक और प्रच्छन्न रूप से अधिक मूल्य परक होगई। उसे पहला बार शिल्प और कथ्य की दृष्टि में गम्भीर और महत्वपूर्ण साहित्यिक विधा स्वीकार किया गया। उसकी सिद्धांत पक्ष की समीक्षा गम्भीरता से होने लगी। किसी कोन से उसे एक सार्थक नाम भी मिल गया (नाम की सार्थकता पर यहां विवेचन के लिए अवसर नहीं) 'नयी कहानी' इसलिए कि व्यतीत कहानी से उसका अपना व्यक्तित्व, अपना समार और रूपबंध नया है यानी आज का है और बल अधिक निखर सकता है, इस तरह बल का भी, बड़े भागत का भी हो सकता है।

'नई कहानी' यहां तक की यात्रा बड़े ही विवादास्पद ढंग से पार करता हुई आ पाई है। यह विवाद अभी भी चल रहा है। 'नयी कहानी' का 'पुराने' ही नहीं 'नए' भी अपने अपने कोणों से देव परख रहे हैं। कुछ उसके अस्तित्व को एकदम नकारते हैं, कुछ उसे युग का सच्चा माध्यम प्रतिनिधि मानते हुए उसकी सार्थकता स्वीकार करते हैं।

इस निबन्ध में लेखक को अपने कोण से 'नई कहानी' का विश्लेषण अभिप्रेत नहीं है। वह तो उन 'नए' 'पुराने' के विचारों का उद्धृत करके—जिन्होंने इस पर सोचा समझा है—पाठक तक उनके निर्णय पहुंचाना चाहता है, ताकि प्रबुद्ध पाठक उनके निर्णयों पर विचार करके किसी सही निर्णय पर पहुंच सके

(जैनेन्द्र) :

“मेरी यह प्रतीति है कि जितनी इस सम्बन्ध में चर्चा मोमासा हुई है उतनी ही कथा के उत्कर्ष में बाधा पड़ी है। कथा सर्जक की अन्तरगता को मूर्त करती है। इस साधना का तत्त्व विश्लेषण से अधिक मूल्य है। कथा को स्वयं-प्रतिष्ठ मानकर जब उसी का ऊहापोह हो चलता है तो बाहरी और आनुपणिक तत्त्व प्रमुखता पकड़ते हैं और चर्चा

अनावश्यक के बीहड़ में भटक जाती है। शिल्प-विन्यास, कथन, कथ्य, युग-बोध, वस्तु-बोध आदि-आदि-आदि की चर्चा कीजिए बात भारी भरकम मालूम होगी। लेकिन मुझे उसमें रस नहीं है।

नयी कहानी का अस्तित्व मेरी समझ में नहीं आ रहा है। नये लिखने वाले अवश्य हैं और वे अनेक हैं। सभी अपने-अपने तरह की कहानी लिखने हैं। कोई उनमें अच्छी होती है, कोई अधिक अच्छी, कोई कम अच्छी। उन सभी को एक वर्ग में डालना जरूरी हो तो उसके लिये लक्षण के रूप में अन्तर की एक ही रेखा हो सकती है और वह समय की। जैसा कि सन्, ५० के बाद की कहानी, या स्वातन्त्र्य-पूर्व और स्वातन्त्र्योत्तर कहानी, इत्यादि। इसका भी सम्बन्ध कहानी से उतना न होगा जितना मात्र वर्गीकरण की सुविधा से होगा। यह सुविधा अक्सर समीक्षक और सर्वेक्षक के लिए उपयोगी हुआ करती है। चाहें तो उसीको नयी कहानी की संज्ञा दे लीजिए। पर उसका आशय अमुक संवत् में लिखी हुई कहानी के प्रतिरिक्त दूसरा न होगा।

मान लिया जाये कि पांच-सात-दस लेखक, जो लिख रहे हैं, उस सबको मिलाकर जो सामान्य नमूना निकलता है वह नयी कहानी है। तो अभिप्राय यह हो जायेगा कि उन लेखकों का परस्पर विविध या विभिन्न व्यक्तित्व नहीं है। वल्कि वे एक कड़ी में पिरोये हुए हैं यदि उनका सर्जक व्यक्तित्व है तो ऐसा हो नहीं सकता है। फिर भी यदि ऐसा होता है तो मानना होगा कि उनको जोड़ने वाली कड़ी गुण की नहीं लाभ की है।

.....जिस नैमित्तिक ज्ञान से हमारा काम चला करता है वह सत्य नहीं होता, माना हुआ होता है। उसमें सत्य को स्थित बना दिया जाता है, जबकि वह गतिशील है। यह चिन्मय विकासशील जीवन-सत्य संश्लिष्ट होता है और बौद्धिक विश्लेषण की प्रक्रिया अन्त में उसी अर्थ और मात्रा में सार्थक हो सकती है जितनी उस संश्लिष्ट जीवन-तत्त्व पर कस कर ठहर पाती है।

इसलिए देखा जाता है कि अपने समय का गहरा तत्त्ववाद खो गया है, तरल साहित्य जीवित रहता चला गया है। कारण, तत्त्वज्ञता मन्तव्य-ग्रस्त होती है। अन्तिम विश्लेषण में वह अहम्-जड़ित होती है। परस्पर सम्बद्धता के क्षेत्र पर उसकी वास्तविकता अद्विष्ट नहीं हो पाती। जीवन से वह अलग पड़ जाती है और मानव सम्बन्धों को पुष्ट और घनिष्ठ बनाने की उसमें क्षमता नहीं रह जाती। एक शब्द में, संवेदन उसमें नहीं रहता जो एक को दूसरे से मुक्त करता है। अर्हेकृत ज्ञान-भर रह जाता है; जिससे स्वत्व सधता और समाजत्व क्षीण होता है।

कहानी प्रयास इतर साहित्य इसी जगह तत्त्वज्ञान से प्रलग हो जाता है। विरम-पण बौद्धिक होता है और ज्ञानोत्पादन में सहायक होता है। बल्कि इस ज्ञान का विज्ञान कहना चाहिए। किन्तु यदि उसी का जीवन सामर्थ्य में साधक होना हो तो आवश्यक है कि किर लाटकर सश्लिष्ट मार से उसे समुक्त किया जाये।

उस सश्लेषक तत्व को मैं मास्या का नाम देना चाहता हूँ। मास्या का रूप मुनि-दिवत मन्तव्य का नहीं होता। मास्या प्रश्न से विरोधिनो भी नहीं हावी, बल्कि प्रश्न मास्या के लिए घुरक जैसा ध्वरो है। किन्तु मास्या प्रश्न को प्रवर बनाता है, उसे केवल बौद्धिक जिज्ञासा का रूप देकर चुप नहीं रह जाती। मास्या मे से व्यथा प्राप्त होता है, जिससे मैं उठा प्रश्न बुद्धि का हो नहीं रह जाता, ममूचे जीवन में जुड़ जाता है। प्रयास विरमपण का उपयोग वहाँ स्वय-मिद्ध नहीं रहता, मन्धपण में उसकी सिद्धि होती है। इस तरह कहानी में प्रयास से मन्ध मन्धपण आवश्यक है आवश्यक है कि वह सहानुभूति के प्रवाह को लोभ और विषरो हुई मानवता में एक मूल्यता लाये।

इस वस्तु को नयी कहानी पर घटान के प्रयास में मैं नहीं पड़ सकता। कारण, मैं नयी कहानी के अस्तित्व को ही नहीं जानता। मन्ध हर काल में कहानी को यही करना पड़ता है और करना पड़ना। उनकी सकलता और सार्थकता की भी यही कसौटी मानी जायगी। प्राप कितने भी गहर पन की बात क्या न कहानी में डाल रहे हों, पर आवश्यक यह है कि वह पाठक के सवेदन का छूए, उसे छेड़े। इसीलिए बुद्धि का प्रमित धब्दे-कौशल और ज्ञान का प्रमित प्रोद्य उभ कार्य के लिए असंगत रह जाता है।

प्रतिपथार्थता से मुझे विशेष भना-देना नहीं है क्या के प्रकारों की भी सीमा नहीं है। इसलिए मानी हुई विषा से मन्ध यदि कुछ मन्ध-जैसी हो तो क्या मे उसका भी स्थान है। प्रश्न यह नहीं है कि प्लाट कितना है, या है भी। प्रश्न यह भी नहीं है कि सामग्री यथार्थ है, प्रतिपथार्थ है, वास्तव, या अवास्तव, या कल्पना जन्य है। वस्तु तथ्य की दृष्टि से क्या के लिए कुछ भी निदिष्ट और निपिद्ध नहीं है। जो आवश्यक है वह यह कि उससे सवादिता हो और मवेदन का प्रमवन और प्रवहन हो। कहानियाँ निम्नलिखित हैं—मैं इस परिणाम पर आया हूँ कि इस सम्भाव्यता के लिए बौद्धिक विचक्षणता को जितना कम कष्ट दिया जाये उतना अच्छा है। अपेक्षा विशेष वहाँ हासिकता की है।

इधर उदने में आने वाली कहानियाँ सब मुझे पसन्द या नापसन्द आती हैं, यह कहना बर्ज़ है। कई पसन्द आती हैं, कुछ नापसन्द सी। उन सबको एकजुट 'नयी कहानी' कह देने में निर्णय का काम मेरे लिए सम्भव हो जाता है। 'नयी कहानी'

के अस्तित्व का मुझे पता नहीं है। फिर उसके बारे में अन्तिम वक्तव्य का प्रश्न नहीं रहता ? खेलक दल बाँधकर नहीं रह सकते। खेलन दलीय कार्यक्रम के रूप में कभी सम्पन्न नहीं हो सकता। खेलक स्वयं का खेलन के साथ अभिन्न सम्बन्ध होता है। प्रत्येक (खेलक) की आन्तरिकता हो उसमें मूर्त होती है। इसलिए साहित्य के मामले में संघीय संज्ञाओं के प्रवेश और प्रचलन का मैं कायल नहीं हो पाता। उससे अनिष्ट ही घटित होगा, इसकी सम्भावना मैं नहीं देखता।

समय के साथ कुछ परिवर्तन आने आवश्यक हैं। कारण जीवन विकासमान है और सम्पर्कों की व्यापकता बढ़ती ही जाने वाली है। आपसी धेन-देन बहुविध होगा और हमारे सामाजिक व्यवहार की इकाई बड़ी होती जायेगी। इसमें भाषा के और भाव के रूप बदलेंगे। पर यह कालकी सतत प्रक्रिया है। उसके फल को विकास कहना ठीक है, उस फलको निखण्डित करना ठीक नहीं है। साथ ही इस सब परिवर्तन की प्रक्रिया में ध्रुवताका सूत्र भी रहता है। मूल्य वहाँ है। अजस्र परिवर्तनीयता में उसको भूलने से बल बाँवल्या पर आता है, विकास खो जाता है।”

(गुलाबदास ब्रोकर) :

“उसने कहा या” से लेकर यादव, रावेश, कमलेश्वर तक की कहानी से मैं परिचित हूँ, परन्तु इतने परिचय से लम्बे प्रश्न का उत्तर देने की योग्यता मैं नहीं रखता।

परम्परा से लगे रहने से कोई भी खेलक सामर्थ्यपूर्ण सिद्धि प्राप्त नहीं कर सकता। साथ ही साथ यदि वह परम्परा से बिलकुल कट जाये तो भी उसकी कला नील हीन बन जायेगी। परम्परा तो व्यक्ति के स्वतन्त्रोत्पत्ति से जैसे जुड़ी हुई है। व्यक्ति यदि कलाकार रहा तो उस स्रोत के संगीत से अवश्य प्रभावित होगा। अतः कलाकार के लिए आदर्श स्थिति यही है कि परम्परा की शृंखला से जकड़ा भी न जाये, न ही परम्परा की ओर घृणा से देखे। आज के कथा-साहित्य की ओर दृष्टिपात करने पर इस बात का तथ्य परिलक्षित होगा। आयोजन में, आविर्भाव में, अभिव्यक्ति में तथा और अंशों में आज की कहानी चाहे जितनी क्रांतिकारी हो उसके प्रतीकों की परम्परा को देखें अथवा कल्पना की सृष्टि देखें तो उनकी तहों में हमारी परम्परा के स्वीकृत भावों, हमारे पुराणों के देव-दानवों तथा तहों की तहों में कहीं-कहीं हमारी भावनाओं के स्तर भी दृष्टि-गोचर होंगे। अतः इससे चिन्तित होने की आवश्यकता नहीं। परम्परा का सत्त्व तो व्यक्ति की शिराओं में वह रहा है, उसका उत्तमांश साधारणतया नष्ट नहीं होता अन्ततः कलाकार की शिराओं से तो कभी नहीं।

जनसाधारण के उत्कर्ष की, शायितो दलितों के उद्धार की, समाज सुधार की, मंगल भावनाओं के प्रचार व प्रसार की, प्रातिवाद को दृढपूब करने की आदि नाना प्रकार की आत्मक मान्यताओं से रची जाने वाली कहानियाँ की बाढ़ के सामने नया कहानीकार जैसे प्रत्यक्षा तानकर खड़ा है, उसमें सारी मान्यताओं को मस्वीकार कर दिया है। और इस मस्वीकार की उत्तेजना में वह हर बात को मस्वीकार करने पर तुल गया है। यह उसका और स्वयं साहित्य का दुर्भाग्य है। किसी रूपण के प्रतिकार में लक्ष्य वस्तु भी तिराहित हो जाये यह तो कोई आदर्श स्थिति नहीं है। जनजीवन नहीं, अपितु मानव-जीवन, मानव-हृदय, मानव प्राणी ही कहानी या अन्य साहित्य स्वयं की बुनियाद है। उस मानव प्राणी को, मानव हृदय को साकार करने में और जनजीवन का भी चित्र बन जाना है तो बने। जनजीवन के प्रति प्रसिद्धि रखना ठीक नहीं। लेकिन कला की 'जनता की जुबान' बनना चाहिए कहने वाला का दावा भी सर्वथा स्वीकार्य नहीं हो सकता। और न ही यह कहना कोई अर्थ रखता है कि कला केवल कल्पनाओं एवं प्रतीकों का एक नवीन रूप स्रष्टि है, कोई कुछ भी कहे।

यही बात वासना एवं नैतिकता के निरूपण के विषय में भी कही जा सकती है। रूपण के विषय में कहा जाता है कि रूप से वे इतने अधिक प्रभावित थे कि कुरूप कुब्जा का उन्हें आकर्षण हुआ। रूप ही उन्हें कुरूप की ओर खींच ले गया। साहित्य में भी केवल नैतिक नैतिक, उन्नत-उन्नत, मुष्टु-मुष्टु, सुन्दर-सुन्दर इत्यादि का निरूपण हो जैसे कला का पर्याय बन गया या और इनके अनिरक्त की प्रतिक्रिया प्रतिकार्य थी। वर्तमान जीवन की मकुलताओं ने कई मनाहिया (Taboos) का प्रयत्न हीन बना डाला इस मस्ती में भी वासना व अनैतिक पक्ष के निरूपण को प्रेरित किया बड़ी मुत्तता से। प्रति रोक हमेशा अनिवार्य रहता है, और इस अनैतिकता के चित्रण के प्रतिरोध का उद्घाल भी अधिक नहीं दिख सकता, किसी भी स्वरूप में हमें नव शिख सुन्दर कलाकृति मिल जाये तो फिर विवेक विवशित होने की कोई आवश्यकता नहीं।

तो, यह नयी कहानी हमें ऐसी नव-शिख सुन्दर कलाकृति दे सकती है क्या ? या फिर वह केवल पच्चीकारी की एक व्यर्थ कला है ? 'व्यर्थ' विशेषण कुछ उल्लेख है। परन्तु इस आशय के तथ्याप्त को तोलने की तत्परता भी यदि नई कहानी में नहीं है, तब तो उसे आगे चलकर अधिक कष्ट भेलना पड़ेगा।

केवल नयी कहानी ही नहीं कला के आज के समान स्वरूपों के विकास में टेकनीक अति महत्वपूर्ण स्थान है। मोन्दर्य निर्माण में आयोजन का स्थान अत्यन्त उच्च है यह तो मानी हुई बात है। गु अगर हम टेकनीक ही को कला का पर्याय समझें, अनुभूति का प्रदान करने (Organisation of experience)

की अपेक्षा, अनुभूति से भी अधिक आकृति प्रदान करने के कौशल को महत्व दें—आकृति रचना की पच्चीकारी में यदि अन्तस्तत्त्व का भी विस्मरण कर जायें तो फलस्वरूप जिस कलाकृति का जन्म होगा वह चाहे टेकनीक, आर्गोनाइजेशन, स्ट्रक्चर तथा पच्चीकारी में कितनी भी तेजस्वी क्यों न हो, उसमें वर्तमान जीवन की कोई गम्भीर अनुभूति न होगी तो अंशतः 'व्यर्थता' प्राप्त करेगी ही। कलाके decedent युगोंकी अनन्त कृतियाँ इसका प्रमाण बन सकती हैं। नये कहानीकार को इस भय-स्थान की ओर सतर्क रहना होगा अनुभूति, अभिव्यक्ति और संवेदना यह कला मात्र के अपरिहार्य अंग हैं। इन्हीं के सुनियोजित त्रिभुज से कलाकृति का जन्म होता है। किन्तु, संपूर्ण आधुनिक भावबोध, जिसे नयी कहानी कहा जाता है, उस स्वरूप के माध्यम से ही प्राप्त हो सकता है; क्योंकि उसका शिल्प-प्रयोग अन्यतम है, और कथन समर्थ है यह दावा भी अंशतः अतिशयोक्तिपूर्ण है। असंख्य नयी कहानियाँ ऐसी भी हैं जिनमें शिल्प-प्रयोग सिद्ध करने के दयनीय प्रयत्न की व्यर्थता के जांचे लटके हुए दिखाई देते हैं। आधुनिक भावबोध को संकेन्द्रित करने की क्षमता अथवा योग्यता भी न हो ऐसी कई नयी कहानियाँ गिनायी जा सकती हैं। वड़े-वड़े दावे न करके इतना निःसंकोच कहा जा सकता है कि जिस कहानी में अनुभूति, अभिव्यक्ति और संवेदना का सुष्ठु त्रिभुज हो, सार्थ भावबोध संकेन्द्रित हुआ हो और जिसका शिल्प प्रयोग अन्यतम हो, कथन समर्थ हो वह उत्तम कहानी है। ऐसी कहानी 'नयी' नहीं भी है तो क्या हुआ। संसार की उत्तम कहानियों ने भी यही किया है। 'आधुनिक भावबोध' की बात को लिया जाये तो देखा जाता है कि जब-जब भी वे उत्तम कहानियाँ लिखी गयी थी तब-तब उनमें संकेन्द्रित भावबोध अपने-अपने समय में 'आधुनिक' ही था। परन्तु 'आधुनिक' कुछ वर्षों में 'अनाधुनिक' बन जाता है—तथापि कलाकृति विरंजीव ही बनी रहती है।

प्रश्न यह है कि एक चाक्षुष कला जो सिद्ध करती है वह क्या शब्दों की कला उतनी ही सफलता से कर सकती है। उपादानों का प्रश्न सत्य महत्वपूर्ण है इस स्थान पर। वाङ्मय-कला का उपादान शब्द है। शब्द के साथ-साथ अर्थ जुड़ा रहता है। कला की सिद्धि यह है कि वह शब्दों के साधारण अर्थों का उल्लंघन करके व्यंजना द्वारा एक अद्भुत कार्य कर सकती है। फिर भी शब्द शब्द है; रंग रंग। सोचना यह है कि उपादान भेद से कला की अभिव्यक्ति के क्षेत्र में भी कोई अन्तर पड़ता है क्या? रंगों का अपना-अपना व्यक्तित्व होता है, उनका सम्बन्ध सीधा हृदय से स्थापित हो जाता है। शब्दों का सम्बन्ध भी हृदय से स्थापित हो सकता है, परन्तु रंग की-सी सहजता से नहीं। अतः शब्दों के माध्यम से रंगों की सिद्धि को प्राप्त करने की चेष्टा से कई असंगतियाँ उत्पन्न हो जाती हैं, और कलाकार धोबी के कुत्ते की तरह कहीं का नहीं रहता। यह प्रश्न केवल कहानी ही नहीं संपूर्ण वाङ्मय को स्पर्श करता है।

भिन्न भिन्न उपादानों से भिन्न भिन्न सौन्दर्यों की सृष्टि होती है। प्रत्येक की अपनी सभावनाएँ तथा मर्यादाएँ हैं। किसी एक कला के उपादानों में दूसरी कला की सिद्धि की चेष्टा करना, तथा उसके उच्चावच, अर्थों की उसी दृष्टि से तोलना विशेष अर्थ नहीं रखता।

वैसे नयी-पुरानी आदि विभेद तो हम अपनी सुविधा के लिए बना सकते हैं, आलोचना आदिमें इससे सुविधा रहती है। वस्तुतः कवि नरामह मेहता को एक पति प्रस्तुत प्रश्न के सदर्थ में भी सत्य है—जो उत्तम है वह चाहे नया हो, पुराना हो, त्रिकाण हो या घातभोग की हो, उत्तम कहानी उत्तम ही रहेगी—“नाम रूप जूझाई, अते तो हेमनु हेम होये” (सुवर्ण के विभिन्न अलंकारों के नाम भिन्न हैं, वस्तुतः सुवर्ण ही है।)

नाटक वाग्जाल में फँसकर व्यर्थ मतमत्तान्तर-वाद-विवाद करके कटुता की जन्म देना उचित नहीं। अवश्य ही विचारों की स्पष्टता तथा तात्त्विक अन्वेषण के हेतु कुछ सीमा तक ऐसा वाद विवाद अनिवार्य है परन्तु उन्हें पत्थर की लकीर मानकर परस्पर मतभेद की कटुता से भर देना योग्य नहीं।”

(चन्द्रगुप्त विद्यानकार) :

“साहित्य की सबसे नयी विधा कहानी है। उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्द्ध में उसका जन्म माना जा सकता है। यह वह युग था, जब साहित्य की अन्य विधाएँ रीति-वालीन बन्धनों से मुक्त हो रही थीं पर आजादी के उस युग में जन्म लेकर भी कहानी कमजोर अधिक-अधिक बन्धनों में जकड़ती चली गयी। इन्हीं की एक अच्छी कहानी लिख सकना अत्यन्त दुस्साध्य कार्य बन गया।

दोसवीं सदी के प्रथम दो दशकों के अन्त तक कहानियों का जो विकास हो गया, उसे दृष्टि में रखकर कहानी की यह परिभाषा की जा सकती है—“किसी एक भाव के घटनात्मक, इकट्ठे, समपूर्णा विवरण का नाम कहानी है।”

उससे पूर्व या तब तक जो कहानियाँ लिखी गयीं थीं, उनमें से कितनी ही अत्यन्त मनोरञ्जक थीं, उनमें गहरा विज्ञान या धीरे-धीरे पाठक का न सिर्फ अभिभूत कर लेती थी, अपितु वे उसके मन पर गहरी छाप छोड़ जाती थीं। पर या तो उनमें सिर्फ एक भाव नहीं बल्कि अनेक भाव रहते थे और या उन कहानियों का चित्रण इकट्ठा न होकर शहरा, निहरा अर्थात् कभी-कभी धीरे-धीरे धीरे धीरे तहोवाला होता था। उदाहरण के लिए बामन हावों की ‘डेम दि फ्लर्ट’, ‘डेम दि सेवेन्थ’ आदि कहानियाँ, जो अत्यन्त मनोरञ्जक हैं और बहुत अन्धों शैली में लिखी गयी हैं, पर आज उन्हें ‘नावॉट’

की श्रेणी में ही रखा जायेगा। हमारे देश में शरच्चन्द्र बट्टोपाध्याय जैसे सर्वोच्च कोटि के लेखक की कितनी ही कहानियाँ इसी ढंग की हैं। बहुत मनोरंजक होने पर भी उन्हें कहानी के स्वीकृत वर्तमान फार्म के अनुसार अच्छी कहानी नहीं कहा जा सकता।

कहानी के इसी अत्यन्त कसे-कसाये और एक्जैक्ट रूप के कारण बहुत से आलोचक कहानी को साहित्य की सबसे अधिक कठिन विधा मानने लगे। उनका कहना है कि अच्छी कहानी इस तरह की रचना है, जैसे किसी से कहा जाये कि मिर्फ एक रेखा से अत्यन्त श्रेष्ठ कलाकृति का निर्माण करो। उनका यह भी कहना है कि संसार-भर में प्रति वर्ष बस अच्छी कहानियाँ भी शायद ही लिखी जाती हैं। उनका यह भी विश्वास है कि एक लेखक एक भी अच्छी कहानी लिखकर अमर हो जायेगा। उनकी यह भी मान्यता है कि एक अच्छी कहानी पढ़कर अनुभूतिशील पाठक उस कहानी को आजीवन भुला नहीं सकेगा। उस तरह की अच्छी कहानी पाठक के मन का ही एक अंश बन जाती है। राजाराव का तो विचार है कि भारत में अभी तक एक भी पूरी तरह निर्दोष कहानी नहीं लिखी गयी। उनका यह भी ख्याल है कि विश्व-भर की आज तक की वास्तव में अच्छी कहानियों का पाँच सौ पृष्ठों से अधिक बड़ा संग्रह नहीं बन सकेगा।

ये सब बातों में यहाँ इस उद्देश्य से लिख रहा हूँ कि अच्छी और निर्दोष कहानी को कुछ कल्पना की जा सके। यह कितनी विचित्र स्थिति है कि साहित्य की जो विधा आज सबसे लोकप्रिय है, जिस विधा में प्रति मास बहुत बड़ी संख्या में 'रवनाएँ' की जा रही हैं (अन्दाज है कि आज कल सिर्फ हिन्दी में तीस हजार और भारत में दो लाख से ऊपर कहानियाँ प्रति वर्ष लिखी जा रही हैं) वह विधा वास्तव में इतनी कठिन है। यह एक विचित्र विरोधाभास सा प्रतीत होता है कि कहानी नामक यह लोकप्रिय विधा एक ओर इतनी सरल है कि प्रत्येक मानसिक स्तर का व्यक्ति आज कलम पकड़ते ही कहानी लिखने लगता है और दूसरी ओर अच्छे से अच्छे माने जाने वाले लेखक जीवन भर में एक भी वास्तव में अच्छी और पूरी तरह निर्दोष कहानी नहीं लिख पाते।

इस विचित्र परिस्थिति के खिलाफ़ विद्रोह होना स्वाभाविक था। मुझे तो आश्चर्य इस बात का है कि यह विद्रोह इतनी देर बाद क्यों हुआ। हिन्दी में आज 'नयी कहानी' नाम का जो आन्दोलन जारी है, वह आशिक रूप में उक्त स्थिति के खिलाफ़ विद्रोह भी है। अन्य देशों में इस स्थिति के परिणामस्वरूप कहानी के रूप और शैली में जो परिवर्तन आये हैं, हिन्दी का 'नयी कहानी' आन्दोलन उससे स्पष्टतः प्रभावित होते हुए भी ज़रा अधिक उग्र और कुछ अंशों तक फौनेटिक बन गया है।

सबसे पहले बात तो यह है कि उक्त आन्दोलन के चालकों ने कहानी की उक्त

स्वीकृत रूप-रेखा को प्रस्वीकृत कर दिया है। उसीसेवां सदी के बहुत से कहानीकार कहानी में एक से अधिक भावों का गुपीला चित्रण करते थे और इसी कारण बाद में उनकी कहानियाँ बाधपूर्ण मानी जान लगी थीं। आज हिन्दी की 'नया कहानी' दिना किसी भाव के भी लिखी जा सकती है। किसी भाव का चित्रण न हाकर 'नया कहानी' केवल किसी प्रस्थायी मनोदशा, परिस्थिति या वातावरण का घुमावदार, गुपीला या एकदम हलका चित्रण भा हा सकती है।

कहने को यह भी कहा जा सकता है कि इस तरह कहानी का बंधी हुई सीमाओं की कैद से छुटकारा दिया जा रहा है। पर वास्तविकता यह है कि कहानी नामक इस नये साहित्यिक माध्यम से जो बड़ी-बड़ी प्रपक्षाएँ की जान लगी थी, उन्हें 'बाद' देकर प्रचलित भान्दालना द्वारा इस माध्यम का सरलीकरण किया जा रहा है। भालोचक और पाठक कहानियों के रूप के सम्बन्ध में अपना दृष्टिकोण बदलें, तो उन्हें सभी तरह की कहानियाँ सन्तोषजनक प्रतीत होने लगेंगी।

दूसरे महायुद्ध के आसपास से कला और साहित्य पर एक्स्ट्रेम्ट प्रभाव भी पड़े हैं। आज के विश्व की परेशान करने वाली परिस्थितियाँ उनके मूल में हैं। एटम शक्ति के इस युग में एक तरफ मनुष्य के सम्मुख समृद्धि और ऐश्वर्य की अनसीम सम्भावनाएँ दिखाई दे रही हैं, दूसरी तरफ इसी शक्ति से सम्पूर्ण मानव-जाति का विनाश भी सम्भव दिखाई दे रहा है। ये परिस्थितियाँ न सिर्फ कला, नृत्य, संगीत और साहित्य पर एक्स्ट्रेम्ट प्रभाव डाल रही हैं, अपितु मानव सम्बन्धों को भी प्रभावित कर रही हैं। पिछले कुछ समय से विश्व की कहानी पर भी एक्स्ट्रेम्ट प्रभाव पड़े हैं। पर जहाँ तक भारत का सम्बन्ध है ये प्रभाव सहज स्वाभाविक न होकर काफी प्रशंसा तक आरोपित प्रतीत हो रहे हैं। हमारे देश में ये एक्स्ट्रेम्ट प्रभाव मुख्यतः अनुभूति द्वारा हृदय के भीतर से उद्भासित नहीं हो रहे हैं, वे बहुत भ्रंशों तक बाह्य अध्ययन के आधार पर आरोपित से प्रतीत होते हैं। फिर भी मेरी राय से, वे निस्सन्देह उसी तरह शाल्य हैं, जिस तरह वैज्ञानिक आविष्कार मानव मात्र के लिए शाल्य होते हैं। पर यह भी स्पष्ट है कि एक्स्ट्रेम्ट कहानी की सम्प्रेषणीयता सीमित रहेगी।

जहाँ तक अच्छी कहानी का प्रश्न है, मैं व्यक्तिगत रूप से कहानी के उसी निर्दोष आदर्श को पसन्द करता हूँ, जिस आदर्श तक कहानी को एष्टन जेम्स ने पहुँचाया था। मुझे अभी तक यही पसन्द है कि इन्सान सारी उन्नत अच्छी कहानियाँ लिखने का प्रयास करे, और जितनी उसे सफलता मिले, उससे वह अनुप्रेरित और उत्साहित हो।

दूसरी ओर मैं कहानी के क्षेत्र में पूरी आजादी और अधिक से अधिक विविधता लाने का भी हिमायती हूँ। इस दृष्टि से मैं उन सभी नये-नये परीक्षणों को पसन्द करता हूँ, जो कोई भी नया या पुराना कहानी-लेखक ईमानदारी से अपनी ताज़ा कहानियों में करता है। मुझे विश्वास है कि नये प्रयोगों में कहानी क्रमशः अधिक समृद्ध बनेगी और उसकी ताज़गी भी कायम रहेगी।

सन् १९२८ का वह दिन मुझे आज भी स्मरण है, जब विद्यार्थियों की एक सभा में मैंने प्रेमचन्दजी से पूछा था कि कहानी की विकासमान टैकनीक के सम्बन्ध में हमें कुछ बताइए। मेरे इस प्रश्न पर जी खोलकर हँस घेने के बाद प्रेमचन्द जी ने कहा था—“यह सवाल साहित्य के किसी प्रोफेसर से कहना। मैं तो भाई, कहानियाँ लिखता हूँ, जो पढ़ने की चीज है। हाँ, मेरी किसी कहानी को नुक्ताचीनी करना चाहो, तो खुशी से कर सकते हो, और उस पर मैं अपनी कौफ़ियत भी दे सकता हूँ।”

बहुत समय तक हिन्दी में कहानी सम्बन्धी चर्चाएँ सबसे कम हुईं। सन् १९४५ में हिन्दी के एक सम्मान्य प्रोफेसर (जो आज बहुत प्रमुख व्यक्ति हैं) ने साहित्य संबंधी चर्चा में जब कहानी का जिक्र आया तो उन्होंने कहा—“कहानी के बारे में वादविवाद का सवाल ही नहीं उठता। यह तो मुख्यतः रचि का प्रश्न है। अच्छी और बुरी कहानी में तो कोई साधारण पाठक भी विवेक कर सकता है। साहित्य की सभी विधाओं में कहानी पर सबसे कम बहस की जा सकती है।”

आज सन् १९६४ में स्थिति यह है कि कहानी पर आये दिन इतनी चर्चाएँ हो रही हैं कि साहित्य की किसी और विधा पर शायद ही इतनी तीव्र और इतनी अधिक बहस हुई हो। नयी कविता पर हिन्दी में काफी वादविवाद हुआ था, पर वह चर्चा मुख्यतः नई कविता के हामियों और उसके आलोचकों तक ही सीमित रही थी। आज लगभग एक ही आयु के और प्रायः सभी स्तरों के बहुत से कहानी लेखकों में परस्पर भारी मतभेद दिखाई दे रहा है। यह कहने में भी शायद अतिशयोक्ति न हो कि पिछले १८ महीनों में हिन्दी में इतनी कहानियाँ नहीं लिखी गईं, जितने कहानी सम्बन्धी लेख या नोट लिखे गए हैं। वह भी कहानी लेखकों की कलम से।

जार्ज बर्नार्ड शा ने कहा था कि जो व्यक्ति प्रतिभावान होता है, वह सृजनात्मक साहित्य लिखता है। जिस व्यक्ति में मौलिक लिखने की प्रतिभा नहीं होती, वह आलोचक बन जाता है। अच्छा निर्माता बहस में नहीं पड़ता, वह निर्माण करता है; जिसमें निर्माण करने की शक्ति नहीं है, वही बहस करता है।

पर वाद में स्वयं बर्नार्ड शा साहब भी साहित्य सम्बन्धी चर्चाओं में खासी दिलचस्पी घेने लगे थे।

मेरा ख्याल है कि कहानी सम्बन्धी ये चर्चाएँ हिन्दी पाठकों के लिए साधारणतः और हिन्दी कहानी लेखकों के लिए विशेषतः उपयोगी सिद्ध होंगी। कहानी सम्बन्धी कितनी ही बातों के स्पष्टीकरण में इस चर्चा से मूल्यवान् सहायता मिलेगी। इस दृष्टि से ये चर्चाएँ वाछनीय हैं।

पिछले तीन दर्शकों में हिन्दी कहानी पर बहुत से प्रभाव पड़े हैं। ऐसे प्रभाव, जिनमें हिन्दू साहित्य का अन्य विधायाँ का भी प्रभावित किया था। उन प्रभावों की चर्चा इस टिप्पणी में सम्भव नहीं है। पर यह अवश्य विचारणीय है कि प्रगतिवाद प्रयोगवाद आदि आन्दोलनों का हिन्दी कहानी पर किस तरह का प्रभाव पड़ा। आज के युग में विश्व भर में साहित्य में आदर्शवाद, भावुकता और रोमान्स के दाम मिर गए हैं। जाहिर तौर से हिन्दी कहानी पर भी कुछ इस तरह के कम अधिक प्रभाव अवश्य पड़े हैं। पर यह बात बहस तलब है कि हिन्दी साहित्य मुख्यतः और हिन्दी कहानी साधारणतः कि ही नये मूल्यों को (ऐसे मूल्यों को जो आज के वेचोदा और परस्पर विरोधी शक्तियों से आक्रान्त जीवन से सीधे रूप में सम्बद्ध हों) स्थापित करने में भी कामयाब हुई है या नहीं। दूसरे शब्दों में उसका स्वर विनाशात्मक है, या निर्माणात्मक है, अथवा दोनों का अभिनन्दनीय सम्मिश्र है।

कहानी में कथानक अनिवार्य है या नहीं—यह बात भी आज बहुसतलब कटौती का सहरी है। उन शर्तों में, जिनमें कथानक को किसी घटना या घटनायाँ का क्रम-बद्ध चित्रण माना जाता था। यो आज भी कहानी में एक या अधिक पात्र या कम-अधिक परिस्थितियों द्वारा दोनों का होना आवश्यक है और इन शर्तों में अभी तक कथानक को कहानी का अनिवार्य अंग अवश्य कहा जा सकता है।

वर्तमान कहानी का जन्म उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्द्ध में हुआ, पर साहित्य की यह विधा जिन गाथा और कथाओं की वंशज है, उनकी प्रायः मानव-इतिहास से कम सम्बन्धी नहीं है। उन गाथा या कथाओं में कथानक ही प्रमुख रहता था। सुनने वाले या पढ़ने वाले यह जानने को उत्सुक रहते थे कि 'गाथा क्या हुआ?' उन गाथा या कथाओं के मुख्यतः दो उद्देश्य थे। पहला उद्देश्य मनोरंजन और दूसरा उद्देश्य शिक्षा। कहते हैं कि आचार्य विष्णु शर्मा ने पञ्चतन्त्र की नीतिमत्तापूर्ण कथाएँ सुनाकर ही राजपुत्रों को राजनीति-विशारद बना दिया था। उस युग में केवल मनोरंजन के लिए भी बहुत बड़ी संख्या में कथाएँ लिखी या कही जाती थीं। पर समझदार पाठक या श्रोता उन कथाओं की अधिक कद्र करते थे, जिनमें मनोरंजन के साथ कुछ शिक्षा भी हो। उक्त दोनों उद्देश्यों की दृष्टिसे गाथा में कथानक ही सबसे अधिक महत्वपूर्ण उपादान माना जाता था। यह कथन भी प्रतिपादित न होगा कि ठीक ढंग से लिखा गया

कथानक ही गाथा या कथा का रूप धारण कर लेता था

कहानी नामक इस नयी साहित्यिक विद्या में स्पष्टतः कथानक का उक्त एकाधिकार जाता रहा। यह ठीक है कि कहानी में भी कथानक एक अनिवार्य और अत्यन्त महत्वपूर्ण उपादान बीसवीं सदी के पूर्वार्द्ध तक, बना रहा। पर वह अंकलॉउपादान नहीं रहा। कहानी में अन्य भी कुछ उपादान महत्वपूर्ण, यहां तक कि अनिवार्य बन गये। अंकनीय परिवर्तन तो यह आया कि कहानी में कथानक स्वयं ल २ नहीं रहा, वह कुछ अन्य बात कहने का साधन बन गया। बहुत समय तक कहानी में सिर्फ कोई एक केन्द्रीय भाव आवश्यक माना जाता रहा और कथानक उसके चित्रण का माध्यम बन गया। अच्छी कहानी की परख ही यह बन गयी कि उसका केन्द्रीय भाव कितना प्रभावशाली है, उसका इकहरा कथानक कितना चमत्कारपूर्ण है और सारी कहानी में एक शब्द तक भी फालतू नहीं है, ऐसा नहीं है जो उक्त केन्द्रीय भाव के चित्रण में सीधे रूप से सहायक न हो।

इस तरह कहानी का केन्द्रीय भाव उसके कथानक से कहीं अधिक महत्वपूर्ण बन गया। कहानी में घटनाओं का उलझन भरा ताना-बाना उक्त मूल्य-परिवर्तन के कारण धीरे-धीरे छीजने लगा। थामस हार्डी से लेकर तुर्गनेव तक की कहानियों में जो लम्बे-चौड़े अत्यन्त मनोरंजक घटनाक्रम चित्रित रहते थे, जिनके कारण उनकी कहानियाँ कभी बहुत लोकप्रिय रही थी, वे अब कहानी के दोष प्रतीत होने लगे। मोपासां और एण्डन चैस्व के इकहरे कथानको वाली कहानियाँ कहीं अधिक लोकप्रिय हो गयी। साहित्य और कला के क्षेत्र में जो रुचि परिवर्तित आ रहा था, उसने गहरे रंगों का स्थान हल्के रंगों को दे दिया। चित्रकला में जिस तरह शैड और अनुपात का महत्व कम हो गया, उसी तरह साहित्य में भी बिना आयास समझ में आने वाले घटनाक्रम और भाव-प्रवणता दोनों का महत्व कम हो गया।

उक्त रुचि-परिवर्तन का सीधा प्रभाव कहानी के रूप पर तो पड़ा ही, सबसे अधिक उसने कथानक की कल्पना को प्रभावित किया। कथानक-विरल कहानियाँ काफी बड़ी तादाद में लिखी जाने लगी। ऐसी कहानियाँ, जिनमें काल और पात्रों की स्पष्ट सृष्टि किये बिना किसी मूड या किन्हीं परिस्थितियों के सिलसिले का हल्का-सा, हल्की रेखाओं भर-सा चित्रण हो। इस हल्के चित्रण में बहुत जगह कथ्य भी काफी हल्का बन गया। होमियोपैथिक डोज़-सा चित्रण और होमियोपैथिक डोज़-सा ही कथ्य। हमें मानना चाहिए कि प्रगति-मूल्यन सैन्सिटिव हृदयों पर उनका गहरा प्रभाव पड़ा।

यह ठीक है कि ये कथानक-विरल कहानियाँ विश्व भर में कहीं भी अभी तक बहुत लोकप्रिय नहीं बन पायीं। पर इन कहानियों के प्रशंसकों की दलील है कि

एण्टन जैसा जैसे थोड़ा सेवक का कहानिया भी जामुमी कहानिया के समान लाफ-प्रिय नहीं हा पायो। इससे लाफप्रियता का साहित्य की श्रेष्ठता की कसौटी नहीं माना जा सकता।

व्यक्तिगत रूप से मैं रुचि की नवीनता का साहित्य का श्रेष्ठता की कसौटी नहीं मानता। हल्क रंगा से लोग ऊब जाते हैं तो खोख और कलेश करने वाले रंग पसन्द करने लगते हैं। उनमें ऊबते हैं तो पहले की अपेक्षा भी हल्के रंग की मांग होने लगती है। यह ता वैसी ही बात हुई कि जैसा स्विट्झर के बाला की बनावट, उनकी सात्र सञ्जा और उनके वस्त्रों में प्रति वर्ष परिवर्तन जरूर आता है, पर यदि आप पिछले ५० वर्षों के फैशनो को एक साथ रखें, तो पायेंगे कि वही फैशन थोड़े-बहुत रङ्ग-बदल के साथ पुन वापस आते रहते हैं। पिछले ४० वर्षों में पुण्या के पैन्टो की मोरिया बेमार चौड़ाई का घोर गया है और चार बार सगो को घास। घास कल के इतनी लम्बा हो गयी है कि पैन्ट और रंग पाजामे में भेद करना भी कठिन हो रहा है। साहित्य या कला का इस तथा कथित नवीनता के दृष्टिकोण से मापना एक भारी भ्रम होगी।

मेरी राय से कहानी में कथानक का महत्व घाब भी बहुत अधिक है। यह ठीक है कि कथानक स्वयं लम्ब नहीं है, वह कुछ और बात कहने का माध्यम भर है। पर अन्ध कथानक कहानी को प्राणदान और गतिशाली बना देता है। घाब भी—सन् १९६४ में भी। यह ठीक है कि कहानी के कथ्य (वेन्दीय भाग), कथानक और रूप (फार्म) तानों की श्रेष्ठता के बिना कोई कहानी प्रथम श्रेणी की नहीं बन सकेगी। और इसलिये तो मैं कहता हूँ कि किमी भी दशा में कथानक को उपेक्षणीय नहीं माना जा सकता। यह ठीक है कि मौलिक कथानको का कल्पना कर सकता भी कोई आसान काम नहीं है। एक तरफ कथानक में पुनरावृत्ति आने और दूसरी तरफ वास्तविकता पर आधारित नये कथानको के निर्माण में कमी-इन दो कारणों से भी कथानक-निरलता की प्रवृत्ति व्यापक बनी है। पर यदि कोई प्रतिभाशाली लेखक घाब भी मौलिक-व्युत्पन्न मौलिक कथानक की कल्पना कर सकता है, उसके पास कहने को बहुत गुच्छ है, और कहानी के फॉर्म पर उसका प्रभुत्व है, तो उसकी कहानी न सिर्फ बहुत लाकप्रिय निश्च होगी, अपितु वह अत्यन्त श्रेष्ठ कौटि की भी होगी।

विश्व-साहित्य में कथातत्व की प्रधानता प्रारम्भ ही से रही है। नाटक तो कथानक के बिना चल ही नहीं सकता, प्राचीन धार्मिक साहित्य भी सभी देशों और सभी कालों में कथाओं का आश्रय लेता रहा है। महाकाव्यों में भी कथानक आधार का रूप में रहता आया है। यहां तक कि मूर्तिकला, विचित्रता, नृत्य और संगीत भी विश्व के सभी देशों में कथानको का आश्रय लेकर चले। प्राचीन और मध्यकालीन

विश्व-साहित्य में जो किस्से और गाथाएं बहुत बड़ी संख्या में पलब्ध होती हैं उ; उनका क्षेत्र और उनके प्रकार जैसे अनन्त है। मनुष्य, पशु, यक्ष, देवी-देवता, वृक्ष, परियाँ यहां तक कि ग्रह-उपग्रह इन गाथाओं के पात्र हैं और उनके माध्यम से साहित्यकार चाहे जिस तरह के भावों की अभिव्यक्ति चिरन्तन काल से करता रहा है।

पर उन्नीसवीं सदी में जब कहानी नामक एक नए साहित्यिक माध्यम का विकास हुआ तो उक्त गाथा और कथाओं को जैसे तराशकर पैमाने में बांधा जाने लगा। क्रमशः कथानक के माध्यम से किसी एक भाव का इकहरा चित्रण ही 'कहानी' नामक इस नयी विधा का ध्येय बन गया। एक अच्छी कहानी में ऐसा एक वाक्य तो क्या, एक शब्द तक भी असह्य दोष माना जाने लगा, जो कहानी के उक्त इकहरे केन्द्रीय भाव के चित्रण में सीधे तौर से सहायक न हों। इस तरह उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्द्ध में, जब अन्य साहित्यिक विधाएं क्रमशः आजाद हो रही थीं, छन्द, अलंकार, अनुप्रास रस संगति आदि की परम्परागत मान्यताओं से अधिकाधिक मुक्ति प्राप्त कर रही थीं, कहानी नामक यह नई साहित्यिक विधा अपने लिए ऐसे बन्धनों का निर्माण कर रही थी, जो इसे एक दम बांधा हुआ, नपा-तुला और एजैक्ट बना रहे थे। अच्छी कहानी खूब बारीकी और होशियारी से तरागे गए हीरे के समान बन गई थी।

यह स्थिति कुछ अंशों तक अस्वाभाविक थी। कहानी एक तरफ साहित्य की अत्यन्त लोकप्रिय विधा थी, दूसरी तरफ अच्छी कहानी लिख सकना एक दुस्साध्य कार्य बन गया था। इससे कहानी सम्बन्धी मान्यताओं में परिवर्तन आना अनिवार्य था। यों यह परिवर्तन न जाने किस तरह और कितने बरसों में आता, पर बीसवीं सदी में कुछ ऐसी ऐतिहासिक घटनाएं हुईं, जिन्होंने सभी कुछ बदल दिया।

बीसवीं सदी के दोनों विश्व युद्धों ने मानव जाति के पुराने मूल्यों को जैसे तहस-नहस कर दिया। पिछली कुछ सदियों में जो संस्थाएं धीरे-धीरे कमजोर हो रही थी, जो मान्यताएं क्रमशः कच्ची पड़ती जा रही थी, उन संस्थाओं और मान्यताओं को पहले विश्व युद्ध ने एक भारी धक्का दिया और विशेषतः दूसरे विश्व युद्ध ने जैसे एक साथ जड़ से उखाड़कर फेंक दिया। अधिकार, आचार, मर्यादा आदि के सम्बन्ध में पुराने जमाने से चली आ रही सभी धारणाएं एकाएक बदल गईं। ईश्वर, धर्म आदि प्रचलित मान्यताओं का भय यदि पूरी तरह समाप्त नहीं हो गया, तो वह बहुत हल्का जरूर हो गया।

इस सबका सीधा प्रभाव साहित्य पर भी पड़ा। मानवीय मूल्यों के परिवर्तन के साथ मानवीय चेतना में परिवर्तन आना ही था। इस सबका एक प्रभाव यह भी हुआ कि साहित्य सही अर्थों में जनसाधारण की वस्तु बन गया। (यों साहित्य ने

‘बहुजन हिताय’ का मादर्श एकदम नया नहीं है, पर भाव भाव्य, धर्म और ईश्वर पर मे मास्था कम हो जाने के कारण ‘जनहित’ का मूल धर्म ही बदल गया है।) परिणाम यह हुआ कि साहित्य मात्र के मायाम बढ़ गए। साहित्य की महत्ता बढ़ी और उसका प्रभाव भी बढ़ा। इस स्थिति के जो ग्रन्थ परिणाम हुए, उनका उल्लेख यहाँ अप्रासंगिक है।

कथा—साहित्य में उक्त परिवर्तनों को प्राप्त पात करने की सामर्थ्य अपेक्षाकृत अधिक थी। इससे परिवर्तित परिस्थितियों के कहानी का रूप स्पष्टतः बदला। वह पहले की अपेक्षा अधिक विस्तृत हो गया। उपन्यास की दृष्टिकोण में किसी तरह का परिवर्तन किए बिना उसके मायाम बढ़ाए जा सकते थे। पर कहानी के स्वीकृत स्वरूप को कुछ मा शों तक बढ़ाए बिना, उसके मायाम बढ़ाना असंभव नहीं था। इसमें दूसरे महापुरुष के बाद कहानी का रूप बदला। केवल एक चमत्कारपूर्ण भाव के चमत्कारपूर्ण इकट्ठे बिना तक ही कहानी सीमित नहीं रही। (यद्यपि उस तरह की कहानी आज भी श्रेष्ठ, उपादेय और प्रभावशाली मानी जायगी।) आज केवल एक मन स्थिति या एक प्रतीक या एक व्यंग्य या एक चित्रण के माधार पर भी कहानी लिखी जाने लगी है और सहृदय पाठक उससे रस ग्रहण करते हैं। केवल एक चरित्र-चित्रण या मानवीय चिन्तन की एक झलक और यहाँ तक कि विचारातीतक रम्यता भी किसी कहानी का उपादान स्वीकार किए जा सकते हैं। इसी तरह स्वेच या रिपार्ताज को आज कहानी के अन्तर्गत ही माना जाने लगा है। कहानी के इन बढ़ने हुए मायाम से, मेरी राय है कि, कहानी की सामर्थ्य और कहानी का शुक्ल और भी अधिक बढ़ा है। वह कम नहीं हुआ।

जहाँ तक हिन्दी कहानी का सम्बन्ध है, हिन्दी कहानी पर ये प्रभाव स्वाधीनता के उपरान्त पड़ने आरम्भ हुए। उस युग में हिन्दी कहानी की तीसरी पीढ़ी मापने ला रही थी। इससे हिन्दी में कहानी के मायाम विस्तृत करने में तीसरी पीढ़ी का योगदान सबसे अधिक महत्वपूर्ण है। भीष्म साहनी, मोहन रावेश रामकुमार, राजेन्द्र मादव, निर्मल वर्मा, हरिनकर परसाई, कृष्णा माबती, तथा त्रिभुवना प्रादि लेखकों ने हिन्दी कहानी में इस सम्बन्ध में जो नये प्रयोग किए, उनसे हिन्दी कहानी क्षेत्र निस्संदेह विस्तृत हुआ है।

यहाँ तक तो ठीक। पर साहित्य की शक्ति और उसके मायाम विस्तृत हो पर भी उसके माधारमूल तत्व तो आज भी वही है। साहित्य का ध्येय भले ही हो, पर रस आज भी उसका आवश्यक लक्षण है। रस के अतिरिक्त साहित्य में बुद्धितत्व का चमत्कार तथा सवेदनशीलता—ये दोनों आज भी उसी तरह आवश्यक

है, जिस तरह आज से हजारों वर्ष पूर्व आवश्यक थे। कहानी को टैकनीक चाहे जितनी बदल जाए, उसके आयाम चाहे जितने विस्तृत हो जाएं, पर यदि उसमें रस, वृद्धितत्व या संवेदनशीलता की न्यूनता आ गई, तो वह अच्छी कहानी किस तरह बन सकेगी ?

कहानी की बात करते हुए मैं पुनः इस बात पर बल देना चाहता हूँ कि कहानी का परिवेश चाहे जो हो, उसमें वस्तु की उपेक्षा कभी सहन नहीं की जा सकेगी। वस्तु या तत्व का अभाव या उनकी न्यूनता अच्छे से अच्छे रूप में लिखी गई कहानी को भी कमजोर बना देंगी।

बहुत से प्रबुद्ध पाठकों की चिट्ठियाँ मुझे इस आशय की मिली हैं कि पिछले कुछ समय से हिन्दी कहानी का स्वर अश्लीलता की ओर जा रहा है। उनकी शिकायत है कि आज ऐसी कहानियाँ बहुत अधिक संख्या में लिखी जा रही हैं, जिनमें वासना के चित्रण के साथ-साथ सेक्सुअल-व्यवहार का विस्तृत या अति-स्पष्ट वर्णन रहता है।

मैं बात तो यह है कि सेक्स को प्रधानता देने की प्रवृत्ति केवल हिन्दी कहानी में ही नहीं है यह प्रवृत्ति आज प्रायः सभी भारतीय भाषाओं की कहानियों में विद्यमान है। वलिक आज की विश्व कहानी के सम्बन्ध में तो यह शिकायत और भी उग्र रूप में की जा सकती है। दूसरे विश्वयुद्ध के आस-पास यह प्रवृत्ति सबसे पूर्व इटैलियन और फ्रेंच कहानियों में दिखाई दी। यों वामनापूर्ण और अश्लील कहानियाँ बहुत पहले से लिखी जा रही हैं, पर उन्हें सस्ते ढंग की रचनाओं के रूप में ऐसे लोग लिखते थे, जिन्हें साहित्य में सम्मान का स्थान प्राप्त नहीं था। दूसरे महायुद्ध के आस-पास फ्रांस और इटली के कुछ चोटी के लेखक मानव सेक्सुअल व्यवहारों का खुला चित्रण अपनी रचनाओं में करने लगे। शुरू-शुरू में पाठकों को यह काफी अटपटा भी प्रतीत हुआ, क्योंकि उन रचनाओं पर अश्लीलता का आरोप कुछ आलोचकों ने किया था। पर बाद में यह जैसे एक नया फैशन-सा बन गया। काम-क्रीड़ाओं का यह एनौटोमिकल तथा फिजिप्रोलौजिकल चित्रण बहुत से पाठकों को उद्दीपनपूर्ण प्रतीत न होकर तीरसे वैज्ञानिक चित्रण-सा जान पड़ा। ऐसे साँप का दर्शन, जिसकी जहरोली थैली निकाल दी गई हो।

यह भी ठीक है कि पिछले २० वर्षों में सेक्स सम्बन्धी वर्णनों के मान या पैमाने बदल गए हैं। इसके अनेक कारण हैं। दूसरे महायुद्ध के दौरान में विशेषतः यूरोप के देशों के सामाजिक जीवन में भारी परिवर्तन आए थे। जिन दिनों इंग्लैण्ड पर जर्मन हवाई जहाज भयंकर बमबारी कर रहे थे, लन्दन के हजारों-लाखों नागरिक भूमि के भीतर के रेलवे प्लेट फार्मों पर सोते थे। वहाँ निरन्तर प्रकाश रहता था और

किसी तरह का पक्ष नहीं था। उन्होंने प्लेटफार्मों के हुंसे प्रकाश में युवक और युवतियों के रात्रि-जीवन के सभी व्यवहार उन्मूलक रूप में चलते थे। उन परिस्थितियों ने इंग्लैंड की सैक्स सम्बन्धी पुरानी परम्पराओं को जिस तेजी से तहस-नहस किया, उससे वहाँ के जीवन और विस्तार पर सीधा प्रभाव पड़ा। इटली और फ्रान्स की परिस्थितियों में भी अधिक विकट थी और मानव की सेक्स प्रवृत्ति उन दिनों बहुत नग्न रूप में उन तथा अन्य यूरोपियन देशों में दिखायी दी थी। परिणाम यह हुआ कि इस सम्बन्ध के पुराने मिथार बर्झ गए। साहित्य में जो बातें कुत्सित और अश्लील मानी जाती थी, वे बातें अब साधारण दिखाई देने लगीं।

साहित्य में सैक्स सम्बन्धी चित्रण के मिथार चाहे जितने बरत जायें, हम यह नहीं भूलना चाहिए कि बाहिर सैक्स मानव जीवन का एक अंग मात्र है। वहीं सम्पूर्ण जीवन नहीं है। फ्रायड के अनुसार मानव जीवन प्रारम्भ से ही सैक्स द्वारा परिचायित होता है। पर उसका यह धर्म नहीं है कि मानव जीवन में सैक्स ही एकमात्र प्रेरणा। जीवन की आधारभूत क्रियाएँ ही अन्य प्रेरणाएँ भी हैं। मानव मन और मानव शरीर के कितने ही वेग और भाव हैं। मन की भूख से पेट की भूख शायद कहीं अधिक महत्वपूर्ण है। 'ईगो' तुष्टि शायद उक्त दोनों भूखों में भी अधिक तीव्र है, क्योंकि उसके लिए मनुष्य अपना जीवन तक कुर्बान कर देता है।

फिर भारत जैसे विशाल देश की अपनी समस्याएँ हैं, जिनकी जड़ें अतीत प्रतिक्रिया निर्मा भी अनुभूतिबोधन मन और मस्तिष्क पर अवश्य होनी चाहिए। हमारा देश भारत आज सामाजिक और आर्थिक पुनर्निर्माण में व्यस्त है, जिसके लिए भावनात्मक प्रेरणाएँ सबसे अधिक कीमती सिद्ध होंगी। स्वाधीनता प्राप्ति के बाद इस विशाल देश की एकता पर कितने ही बड़े-बड़े प्रहार हुए हैं। भाषा, धर्म, जलवेबन्दी आदि के उदालों ने भारत की आधारभूत एकता को कितनी ही बार खतरे में डाला है। हमारे साहित्यकार को इन परिस्थितियों में नाफिल नहीं रहना चाहिए।

उक्त दाना तथा अन्य भी कितनी ही दृष्टियों से यह आवश्यक है कि हमारे साहित्य में सभी तरह के स्वर सुनाई दें। बिचोपत भारतीय कहानी में कभी कहानी की विधा बहुत अधिक प्रभावशाली तथा सशक्त है। सैक्स सम्बन्धी अच्छी कहानियों का आदर करते हुए भी मैं यह कहना चाहता हूँ कि मानव जीवन तथा अमानव विकार केवल सैक्स तक ही सीमित नहीं हैं। इससे कहानी के विषय और कहानी की वस्तु की परिकल्पना अधिक व्यापक परावल पर होनी चाहिए। सभी कहानी-साहित्य अधिक

७. शक्तिशाली और विविध बनेगा।

साथ ही यह भी आवश्यक है कि कहानी के पाठक अपना दृष्टिकोण अधिक

विशाल बनाएँ। आज के मानव जीवन में जो बड़े-बड़े परिवर्तन आ-ए गए हैं, उन्हें और उनके कारणों की वे समझें और विश्व की बदली हुई सामाजिक परिस्थितियों और तज्जन्य नई धारणाओं से अपने को अपरिचित न रहें। नारी की हीन समझने वाले पदा युग की सामाजिक तथा आचार सम्बन्धी मान्यताएँ आज के युग में काम नहीं देंगी, यह स्पष्ट है।

एक सुप्रसिद्ध लेखक के मेरे नाम हाल ही में पाये पत्र का एक अंश इस प्रकार है—‘आपने लिखा है: ‘पिछले कुछ वर्षों से भारतीय कहानियों में कितने ही नये प्रयोग हो रहे हैं। हिन्दी में सम्भवतः सबसे अधिक मात्रा में हुए हैं। कहानी सम्बन्धी परिशीलन और चर्चा’ जिस मात्रा में हिन्दी में हुई हैं, उस मात्रा में शायद ही संसार की किसी अन्य भाषा में हुई हों। यह ठीक है कि इन परिवर्तनों में सभी कुछ उगादेय नहीं था। फिर भी सब मिलाकर उनमें ग्राह्य तत्त्व प्रभूत मात्रा में है। पर क्या आप यह नहीं मानते कि पिछले कुछ वर्षों में कहानी के सम्बन्ध में सबसे अधिक यावली भी हिन्दी में ही हुई है? अन्य भारतीय भाषाओं के साथ आपने हिन्दी को क्यों निता दिया? इस तरह की देखिर पैर की नयी कहानी भारत की अन्य किसी भाषा में लिखी जा रही है? संसार की समृद्ध भाषाओं की बात जाने दीजिये। अन्य प्रदेशों की प्रयोग के रूप में ही लिया जाता है, दम्भपूर्ण नारंगजी के रूप में नहीं। ‘अरे, इटैलियन, अंग्रेजी आदि में दूसरे महायुद्ध के बाद जो बुद्धि-बोम्ब है, नौ, नहं-नौ कादी,’ सैनिकल प्रयोग पूरी और कही-कही अचूरी ईमानदारी से हुए हैं। उन्हें क्या उनके कारणों का समझ बिना, उनका गहरा विवेचन किये बिना, हमने कुछ अग्रिम पर महत्वाकांक्षी युवक लेखक उन प्रयोगों की बेजान नक़ल मात्र हिन्दी को दे रहे हैं। और इसी झूठ के बल पर वे हिन्दी लेखन के निम्ने ५० वर्ष के शानदार रिकार्ड की खिल्ली उड़ा रहे हैं। जो कुछ उन्होंने नहीं लिखा, या उनके पहले लिखा जा चुका है, उस सबको वे बचकाना, दक्षिणावर्ती, विवादास्पद आरतुने पर आधारित बता रहे हैं। इस पूर्वतापूर्ण युस्ताली में उनके यह उदाहरण, वह नौ प्रभूत मात्रा में क्यों दिखाई दे रहा है?’

इन सब पीढ़ियों की ऐतिहासिकता में, उनके दृष्टिकोण में उनकी एप्रोच में साफ अन्तर है वह अन्तर क्या है और क्यों है, इसे समझे बिना, इसके कारणों का विवेचन किये बिना यदि हमारे कुछ लक्ष्यप्रतिष्ठ लेखक नयी पीढ़ी या अपने स वाद की पीढ़ियाँ के प्रति मुमला उठते हैं, तो नये लेखक जवानों के जोश में बुढ़ों के प्रति भावेनपूर्ण क्रोध में भी आ सकते हैं। एक दूसरे के प्रति तीव्रतापूर्ण यह व्यापक गलत पहचानों का जटिल-जगत की एक बड़ी समस्या बन गयी है। पर यह हिन्दी-जगत तक ही नहीं सीमित है? यह भी तो सामयिक भाव के युग की एक व्यापक रचना है। विश्व-राजनीति से लेकर गांव की पचासता तक ये गलत-पहचानियाँ सभी क्षेत्रों में फैली हुई हैं।

हिन्दी कहानी-क्षेत्र की इन व्यापक गलत-पहचानियों के मूल कारण अनेक हैं। दृष्टिभेद और दृष्टिभेद से लेकर दुकानदारी चलाने के लिए सगठित विज्ञापनवाजी तक। दूसरे शब्दों में वाजिब और गैरवाजिब, दोनों तरह के कारण इन गलत-पहचानियों के हैं।

एच. बी. वेल्स का कथन है कि मानव इतिहास गुरु-गुरु में एक लम्बी ऊँच के समान था, उसके बाद वह रेंगने लगा। ईसा से ५ या ६ सदी पूर्व से वह चलने लगा, और धीरे उसकी रफ्तार तेज होनी लगी और बीसवीं सदी से वह मानो भागने लगा। 'सकल स्थापना में यह जोड़ा जा सकता है कि दूसरे महायुद्ध ने मानव-इतिहास एक तेज नूपान की चाल से उठाने लगा है। एक तरफ विज्ञान ने बहुत बड़ी मारक शक्तियाँ मनुष्य के हाथ में दे दी हैं, दूसरी तरफ मनुष्य के भीतर का सन्देह, स्वार्थ और ईर्ष्या काज भी नियन्त्रित नहीं हो पायी। यह एक अजीब तरह का संघर्ष है। इन परिस्थितियों में स्पष्ट अन्तर्विरोध है। इस संघर्ष में मानव जाति का अन्तिम एकदम अतिशय बन चुका है। एक तरफ सम्पूर्ण विनाश और दूसरी तरफ भारी मनुष्य-युद्धों का सम्भावनाएँ काज मानवजाति के सम्मुख विद्यमान हैं। नारी अन्तर्विरोधपूर्ण इन विविध परिस्थितियों में एम्प्टी बट प्रभावों का जन्म दिया। चित्रकला, संगीत, नृत्य आदि में ये एम्प्टी बट प्रभाव सबसे पहले दिखायी दिये। उसके बाद साहित्य पर भी इनका प्रभाव पड़ा। कविता पर सबसे पूर्व, तदनन्तर कुछ अन्य विधाओं पर और सबसे बाद में कहानी पर। मैं यहाँ बहुत संक्षेप में इन तथ्यों का निर्देश मात्र इस उद्देश्य से कर रहा हूँ कि हिन्दी कहानी की चारों पीढ़ियों की मानसिक पृष्ठभूमि को समझा जा सके।

हमारी सबसे पुरानी पीढ़ी आदर्शवाद के युग की है। जब हमारा देश आजादी के जटोज्ज्वल कर रहा था, अंग्रेजी हुकूमत की नाराजगी और कई तरह के अन्तरे लेकर इस पीढ़ी के लेखक देश में नया आदर्शवाद और नयी उम्मीदें पैदा कर रहे। दूसरी पीढ़ी उस जमाने की है, जब स्वाधीनता का का शेलन भारतीय जनजीवन

का अंग बन गया था, जनता निडर हो गयी थी और हमारे नवयुवक आजादी से सोचने लगे थे। इस पीढ़ी ने एक ओर आदर्शवाद का पोषण किया, तो दूसरी ओर ठोस वास्तविकताओं को भी गहराई से देखने का प्रयास किया। तीसरी पीढ़ी आजादी प्राप्त होने के एकदम बाद की है—उन उत्साही नौजवानों की, जो सभी क्षेत्रों में नये मूल्यों की स्थापना चाहते थे। स्वाधीनता-प्राप्ति के दिनों की क्रूरताओं ने शायद इस पीढ़ी को कुछ हद तक निर्मम बनाने का काम भी किया। चौथी पीढ़ी आज की है—एकदम ताजी, बीसवीं सदी के सातवें दशक की। स्वाधीनता-प्राप्ति से समृद्ध की जो बड़ी-बड़ी आशाएँ जनता ने लगायी थी, वे पूरी नहीं हुई। इस नवीनतम पीढ़ी पर उस निराशा की स्पष्ट छाप है—उतावलापन और कुछ नया करने की चाह, जिसे रास्ता नहीं मिलता। परिणामतः एक प्यारी बेसव्री इस पीढ़ी में है। इस चौथी पीढ़ी में माधारणतः तीसरी श्रेणी के प्रति और भी अधिक रोष विद्यमान है। यह पीढ़ी साहित्य और कला के एक्स्ट्रेम रूपों से सबसे अधिक प्रभावित हुई है।

हिन्दी को समृद्ध करने में इन चारों पीढ़ियों का योगदान है। इन चारों पीढ़ियों की पारस्परिक तुलना मेरा उद्देश्य नहीं है मैं यह भी नहीं कहता कि पहली पीढ़ी के सभी लेखक आदर्शवादी हैं या दूसरी पीढ़ी में कोई बेसव्र या उतावला नहीं है। फिर भी स्थूल रूप से यह श्रेणीकरण अशुद्ध नहीं होगा। मैं तो यह भी मानता हूँ कि यह श्रेणीकरण व्यक्तिगत न होकर परिस्थितिगत है और पहली पीढ़ी का कोई भी ममभदार और शक्तिशाली लेखक जरा अधिक जागरूक होकर वर्तमान परिस्थितियों के अनुकूल अत्यन्त श्रेष्ठ साहित्य का निर्माण कर सकता है।

इस बीच कहानी के रूप (फॉर्म) में जो परिवर्तन आये हैं, उनकी चर्चा मैं फिर कभी करूँगा। यहाँ इतना बहना ही काफी है कि फॉर्म के सम्बन्ध में भी कोई एक पीढ़ी किसी एक फॉर्म पर एकाधिकार का दावा नहीं कर सकती। हाँ, यह ठीक है कि साधारणतः एक लेखक की रुचि और उसका दृष्टिकोण एक दिशा में बढ़ता चला जाता है और उसमें क्रान्तिकारी परिवर्तन ला सकना आसान नहीं होता।

साहित्यिक विधाओं में कहानी सबसे अधिक सार्वभौम है। एक अच्छी कहानी संसार की किसी भी भाषा में अनुवादित होकर उस भाषा के पाठकों को भी अच्छी कहानी प्रतीत होगी। कहानी नामक इस नये साहित्यिक माध्यम का क्रमशः विकास हो रहा है और उस विकास में संसार के बहुत-से देश भाग ले रहे हैं। हिन्दी कहानी को विश्व-कहानी से घृण्य कोई अन्य विधा मान लेता अपने को गुमराह करने के समान है। हिन्दी कहानी का जो शानदार विकास पिछले पचास वर्षों में हुआ है, उसमें इन चारों पीढ़ियों का योगदान है। अच्छा यही रहेगा कि इन चारों पीढ़ियों के लेखक अपने

दृष्टिकोण को प्रशिक्षणिक विस्तृत करें, कहानी के बल्कि साहित्य के नये मायामो को पहचानें और इस तरह अपने सृजन को अधिक प्रभावशाली और परिपक्व बना सकें।

इस सम्बन्ध में एक बात पर मैं विशेष बल देना चाहता हूँ। गॉल्मवर्दी ने एक जगह कहा है कि यदि तुम्हारे पास कहन की कुंज है, तो उसे चाहे जिस रूप में विमित करो, तुम्हारे पाठक उसे पसन्द करेंगे। तुम्हारा वह सृजन प्रभावशाली होगा। और यदि कहने की कोई ठोस वस्तु नहीं है, तो चाहे अपनी रचना के परिवेश को जितना प्रत्याधुनिक (प्रप-डु-डेट) या भडकीला बना लो, उस रचना में तुम प्राण-मंचार नहीं कर पाओगे।

नये संस्कार का ध्यान मैं विशेष रूप से उक्त समय की ओर खींचना चाहता हूँ। आज का मानव-जीवन बहुत पपीदा है। मनुष्य का मन और मस्तिष्क आज की पारिवारिक, सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक शक्तियों से न सिर्फ प्रभावित है, बल्कि परिवर्तित भी हो रहा है। इस तरह मनोवैज्ञानिक गतिविधि केवल भावना के क्षेत्र तक सीमित नहीं रहती, वे बहुत पैवादा बन जाते हैं। यह कहना कठिन हो जाता है कि मानव-मन की किस क्रिया में कौन-सा प्रभाव कहा तक है।

यदि लेखक ने इनमें से किसी भी शक्ति का गहरा अध्ययन नहीं किया, तो उसके पास अपनी दृष्टिकोण वहाँ से आयना / जिस लेखक के पास अपनी कोई दृष्टिकोण नहीं है, सामाजिक समस्याओं के प्रति अपनी कोई प्रतिक्रिया कहा में बनेगी? इससे किसी तरह की फलवैज्ञानी का निवार बनने या स्वयं फलवैज्ञानी करने से पहले यदि आप अपनी अन्तर्दृष्टि का ठोस और वैज्ञानिक पर्यवेक्षण पर समुचित विकास कर लेंगे, तो न स्वयं फलवैज्ञानी की ओर न फलवैज्ञानी का निवार बनेंगे।”

(प्रकाश चन्द्र गुप्त) :

पिछले वर्षों में हिन्दी कथा-साहित्य का अपूर्व विकास हुआ है, यह बात सर्वमान्य है। ‘मूख मर्क’ और ‘मैला धाँवत’ जैसे उपन्यासों की सृष्टि और अनेक प्रतिभाओं का उदय इसका प्रमाण है। कुछ पालोचकों की राय में कहानी की प्रगति में अभी अन्य साहित्यिक विधाओं की अपेक्षा अधिक वेग और तीव्रता है। हम नहीं समझते, कि हिन्दी उपन्यास की प्रगति किसी प्रकार भी कहानी से पीछे है।

कहानी की गति में हम एक विविध अन्तर्विरोध पाते हैं। जहाँ कहानी ने एक दिशा में अपूर्व प्रगति की है, वहीं दूसरी दृष्टि से वह प्रेमचन्द की परम्परा से कई कदम पीछे भी हटी है। आज हिन्दी कहानी में जीवन का अधिक सक्षिप्त चित्रण है,

जीवन और व्यक्तित्व की अनेक अन्तर्पत्तें उसने खोली हैं। फिर भी वह प्रेमचन्द की तुलना में लोक-जीवन से दूर हटी है, उसकी क्रान्तिकारी चेतना में ह्रास हुआ है। इसका यह तात्पर्य नहीं, कि आज के कहानीकार की दृष्टि में सामाजिक यथार्थ के प्रति आग्रह नहीं है, बल्कि यह कि सामाजिक तथ्य को दृष्टि में रखते हुए भी वह अधिक आत्म-लीन हो रहा है, और व्यक्तिवाद के घेरे में अधिक बँध रहा है। 'भूठा-सच' अथवा 'मैला अँचल' में हम विकास के साथ-साथ तीव्र क्रान्तिकारी चेतना का सहवास भी पाते हैं।

लोक-चेतना के ह्रास के क्या कारण हो सकते हैं? आज का लेखक बीच के वर्ग की दुलभुल यकीनी का शिकार हो रहा है। वह अहंवाद को उस हद तक पराजित नहीं कर सका, जितना प्रेमचन्द ने किया था। न आज देश के पास ऐसा केन्द्रीय ध्येय है, जैसा प्रेमचन्द की पीढ़ी के पास था। वह स्वतन्त्रता का ध्येय था, और उसने संपूर्ण राष्ट्रीय चेतना को अनुप्राणित किया था। समाजवाद का सिद्धान्त उस प्रकार अभी देश के प्राण में व्याप्त नहीं हो पाया है। जब कोई सिद्धान्त या विचार जनता की कल्पना में बस जाता है, तो, मार्क्स के अनुसार, वह भौतिक शक्ति बन जाता है। पुरानी पीढ़ी के लेखकों में भी व्यक्तिगत दंभ, असहिष्णुता, यश की लालसा और महत्वाकांक्षा आदि दुर्बलताएँ थी, किन्तु आज प्रतिभा की इन अन्तिम दुर्बलताओं का जैसे अतिक्रमण हो रहा है।

प्रेमचन्द की सबल परम्परा को अपनी पीढ़ी के अनेक कलाकारों ने हड़ हाथों से संभाला था। 'भूठा-सच' में यशपाल आज की दुरावस्था का प्रभावशाली चित्र अंकित करते हैं। इस चित्र में आगे बढ़ने की दिशा का भी स्पष्ट संकेत है। यही क्रान्तिकारी दृष्टि हम राहुल, रांगेय राघव, नागार्जुन और रेणु में देखते हैं। कृष्णचन्द्र आदि उर्दू के अनेक लेखकों की रचनाएँ, जो हिन्दी में छपती रही हैं, इसी चेतना की समर्थक हैं। इन रचनाओं में तीव्र सामाजिक चेतना है। वे लोक-मानस के निकट हैं, और अहंवादी व्यक्तिवादी भावनाओं को प्रश्रय नहीं देती। इसी काल में जैनेन्द्र, भगवती चरण वर्मा, 'अज्ञेय' आदि नागरिक, मध्यम-वर्गीय जीवन की ओर मुड़े, और उन्होंने हिन्दी के कथा-पट को नया विस्तार दिया।

हिन्दी कथा-साहित्य के इतिहास में आज की पीढ़ी की महत्वपूर्ण उपलब्धियाँ हैं। इस पीढ़ी के अनेक लेखक ग्राम-जीवन की ओर फिर से मुड़े। उनके ग्राम-चित्रण में अद्भुत आत्मीयता है। उनका गाँव से बहुत अन्तरंग परिचय है। शिक्षा-दीक्षा से सम्पन्न हो कर, वे गाँव के जीवन का तीव्र और मार्मिक अनुभूति से अंकन करते हैं। उनके मन में इस जीवन के प्रति माया-भ्रमता है, जिसके कारण वे यहाँ के अन्ध

विदवासा का भी बराहना करने प्रयाप्त होते हैं। यह हम मार्क्सवैय की सुप्रसिद्ध कहानी 'गुलरा के बाबा' में देखते हैं। इन शैलियों ने कला सिल्प का विशेष महत्त्व दिया, यहाँ तक कि कभी कभी ये माना प्रेमचन्द की महत्त्व सरलता के प्रति उनका भाव प्रदर्शित करने हैं, भाषा का भी सम्यक्, गृह्य और निवार हम इन शैलियों का रचनाओं में पाते हैं। ये छोटे कवियों के जीवन का पवन करने हैं, छोटे परिवारों की कुशा और पराजय भावना उनकी सम-व्यथा का वगुन करने हैं, पहाड़ों या मन्दिरों का जीवन प्रकट करने हैं। इनकी तीव्र सामाजिक चेतना के प्रति सत्य रखना अन्याय है। यह 'प्रेमरे बर बमरे', 'भूदान' 'उम्माद' और 'बदलू' तथा 'दासहर का भावन', जैसा रचनाओं में स्पष्ट है।

भाब की परिस्थिति में जो अन्तर्द्वन्द्व है, वह इसमें स्पष्ट है, कि 'भूदान' और 'पान फूल' का शैलिक भाव 'माही' जिनका है। वह प्रयागवादी और कुशवादी का भाव प्रकटित हो रहा है, जीवन के अर्थ-ह्रास में उस हाथ मार नहीं मूकता। भाव के जीवन में उसे कुछ भी आशाप्रद नहीं दिखाई देता। उसकी दृष्टि नकारात्मक होती जा रही है।

क्रान्तिकारी कला मार्क्स प्रयाग करती है, किन्तु वह विषय-वस्तु के प्रति उन्मा नहीं दिखाने। यह मायकोवस्की, अगगा, एनुमार, नेन्दा आदि की कृतियाँ में स्पष्ट है। यही हम मुक्तिदायक काध्य में देखते हैं। मुक्तिदायक न मुक्त ब्रह्म की शक्ति बढ़ाई, किन्तु अपनी क्रान्तिकारी चेतना का कुठिल नहीं होने दिया। व तेजस्वी स्वर में अपनी प्रतिभा को व्यक्त कर रहे थे क्योंकि वे जीवन का अंधा से पीड़ित थे, और इस पीड़ा का बोध अपने पाठकों को कराना चाहते थे। यह व्यक्ति की पीड़ा भी थी क्योंकि यह समाज की पीड़ा थी। भाव की कहानी में कभी-कभी यह भाव प्रकट मिलता है, कि यह व्यक्ति की पीड़ा है, इसीलिए यह संपूर्ण समाज की पीड़ा भी है।

भाव की कहानी अधिकाधिक व्यक्ति के जीवन पर केन्द्रित हो रही है। व्यक्ति समाज का प्रतीक हो सकता है, और समाज से विला भी हो सकता है। उन्मा कला को सृष्टि के लिए यह आवश्यक नहीं कि वह कलाकार को आत्मनुभूति में प्रेरित हो। टॉल्स्टॉय का उपन्यास, 'युद्ध और शान्ति' व्यक्ति पर केन्द्रित नहीं है। नाटक, उपन्यास और महाकाव्य में ही नहीं, 'विरिक' और कहानी में भी समाज का स्वर प्रकट होता है। यह हम कौटुम्बी की 'Ode to a Nightingale' और शैली की 'Ode to the wind' ऐसी रचनाओं में देख सकते हैं। यही पन्त की 'ग्राम्या' अथवा 'गुमन'। कविताओं में हम देखते हैं।

भाव की कहानी में अन्तर्गत प्रगति के साथ कुछ चिन्ताप्रद वृत्तियाँ भी प्रकट हो

रहो है। अकेलेपन की भावना, निष्फलता का अनुभव, दृष्टि में धुँधलेपन का एहसास, मात्र नवीनता का आह्वान, ह्लासोन्मुखी पाश्चात्य कला की पुनरावृत्ति, स्त्री-पुरुष के यौन-सम्बन्धों का निरावरण अंकन, जैसे जीवन में कुछ भी ऐसा शेष न रहा हो, जिसके प्रति अनुराग हो सके, जिसमें मनुष्य आस्था रख सके। कलाकार को अनुभूति-सत्य के प्रति ईमानदार होना जरूरी है। किन्तु पाठक और आलोचक इस अनुभूति की परीक्षा और विवेचना करेंगे। यह भी साहित्य-सृजन की प्रक्रिया में एक कदम है।

नई कहानी में कुछ ऐसे लक्षण अवश्य प्रकट हो रहे हैं, जिनसे ऐसी आशंका हो सकती है, कि कहानी में भी नई कविता की कुछ पुनरावृत्ति हो रही है। किन्तु कुल मिला कर कहा जा सकता है, कि आज की हिन्दी कहानी स्वस्थ, सामाजिक दृष्टि अपना चुकी है, और उसके विकास की दिशा ठीक है। नई कविता की कुण्ठा और ग्रहवादिता कहानी की प्रमुख प्रवृत्ति नहीं है। मार्कण्डेय, निर्मल वर्मा, राजेन्द्र यादव, मोहन राकेश, कमलेश्वर, आदि अनेक प्रतिष्ठित कथाकार समाजचेता शैलक है, और शैलक के सामाजिक दायित्व को वे स्वीकार करते हैं। उन्होंने हिन्दी कहानी की परम्परा में विकास की अनेक नई कड़ियाँ जोड़ी हैं। उन्होंने जीवन के नये, ग्रहूते रूपों का उद्घाटन किया है, शिल्पगत प्रयोग किये हैं भाषा और कला में शृंगार की दृष्टि से अभिवृद्धि की है। फिर भी दिशा-विभ्रम के लक्षण भी कभी-कभी दृष्टिगोचर हो रहे हैं। और इसके प्रति सावधानी रखना आवश्यक है।

नये कहानीकार जीवन की छोटी-छोटी मजबूरियों पर कहानी आधारित करते हैं। ऐसे चित्र हमारे सामान्य जीवन के प्रतिनिधि चित्र हैं, और इन चित्रों का अंकन आज की कहानी की बड़ी विशेषता है। इस प्रकार जीवन मूर्त हो कर पाठक के सामने आता है, और जीवन की आलोचना अप्रत्यक्ष रहती है। हिन्दी कहानी के इतिहास पर जब हम एक दृष्टि डालते हैं, तो ऐसी कहानियाँ ही हमारी स्मृति में उभरती हैं।”

(अमृत राय) ●

‘नये’ कहानीकारों ने जितना ‘नयी’ कहानियों के बारे में लिखा है, उसका दसवाँ हिस्सा अगर ‘नयी’ कहानियाँ लिखी होती, तो ‘नयी कहानी’ की चर्चा करने समय उन्हें सदा दस-पन्द्रह वरस पुरानी कहानियों का नाम न जपना पड़ता, और शायद अपनी बात को मनवाने में भी आसानी होती, यानी कि अगर उनके पास ऐसी कोई बात थी और है।

इस बात को, मैं समझता हूँ, इसी तरह कहना जरूरी है, क्योंकि उन सैकड़ों हजारों पन्नों के बावजूद, जो 'नयी कहानी' के बारे में लिखे गये हैं, कोई बात सफाई से उभर कर सामने नहीं आती। बल्कि यह भी कह सकते हैं, कि हर नये भाष्य से इस अभिनव वेदान्त का मूल और उत्पत्ति ही गम्य है। एक भी जिज्ञासा का समाधान आपकी नहीं मिल सकता। सब अपनी अपनी दफ्ती बजा रहे हैं। कोई किसी की बात सुनने को तैयार नहीं है। सब तो घोर कुछ मडिग हो गया है, घायद बिल्बान वाला क गने बैठ गये, वनों एक वक्त वह भी गुबरा है, जब कान पड़ी आवाज नहीं सुनायी देती थी। उस वक्त तो कुछ ऐसा ही डालढमाका था, कि प्राप्तमान तक हिन उठा था, और ऐसा ही मायूम होता था, कि किसी नये समोहा का जन्म हुआ है। बलो, सब लाग चलो, उनक आगे निजदा करो, वना जहूम रमीद होंगे। लेकिन वह जा समय नाम का एक ममवरा है, न, उसके आगे किसी की नहीं चलती। वह सब की छाट-गछो कर वषा-स्थान रख देता है। कनी प्रलग, भूमी प्रलग। 'नयी' कहानी के साथ भी यही हो रहा है। समय घराने या बीकन की कोई बात नहीं है। और न इस तरह वा कोई डर ही मन में होने की जरूरत है, कि 'नयी कहानी' की जितनी और जो सबभुष नयी उपलब्धि है, वह भी कहां प्र ये वक्त के हाथों फिक्र न जाये। ऐसा न पहले कभी हुआ है और न अब होगा। पचत-च स सकर आज तक कदाभी ने जितनी करवटें ली हैं, और आज जिस जगह पर आ कर ठहर गयी है, यह खुद इस बात का काफी सबूत है, कि समय और सब हा मधा नहीं है, और प्रचल भी नहीं है। थोडा कठोर जरूर है, जल्दी पसीजता नहीं, और तिकडम खेलने वाला है, घाबदे-बाजी से उसे सख्त नफरत है। जहाँ इस तरह का खेल खेलने वाला की दुनिया में कोई कमी न हो, इस तरह की एहत्तियात घायद जरूरी है। अगर जहाँ बात में खरापन है, सच्चाई है, दम है, और वक्त ने अपने ढंग से उसका इन्तहान में लिया है, वहाँ फिर उसने नया असर कबूल भी किया है, वना आदमी आज भी अपने जमानतुस पुरखों की तरह उन्ही पुरानी कदरों में पडा होता। घायद इसके जवाब में कोई यह भी कह सकता है, कि 'क्या बुरा होता।' लेकिन वह एक प्रलग बहम है। यहाँ इतना ही कहना ईप्सिव है, कि समय नया असर धेता है, लेकिन अपने सहज ढंग से धेता है, किसी के शोर मचान से नहीं, काम के नयेपन को देखकर-परउकर। जीवन के सभी क्षेत्रों में यही उसका ढंग है, और इन्ही साहित्यकारों ने भी इसी तरह साहित्य के सीमान्तों का विस्तार दिया है, गहराई दी है। 'नये' कहानीकार के पास भी अगर समय को देने के लिए ऐसा ही कुछ नया है, तो वह भी उसी समय सहज भूमि पर, कठोर परीक्षण के बीच होकर, आत्म-बलिदान के द्वारा ही दिया जा सकता है।

दूसरा कोई रास्ता नहीं है। जो शार्ट-कट नज़र आते हैं, वह सब भटक कर उन्हीं सहाराओं में जा निकलने के रास्ते हैं, जहाँ की खाक इस वक्त 'नयी कहानी' छान रही है।

बड़े दुःख के साथ कहना पड़ता है, कि जिन लोगों ने सबसे पहले 'नयी कहानी' की हाँक लगायी, उनके निरुद्ध अपने निवेद्य से अधिक अपने-आप को मनवाने का आग्रह ही बढ़ा या। जहाँ निवेद्य बढ़ा होता है, वहाँ जाने-अनजाने आदमी की निगाह अपने से बाहर किसी समान धर्मा पर होती है, और इस तरह परिवार निरन्तर बढ़ता जाता है। जहाँ निवेद्य छोटा या प्रानुपंगिक और व्यक्ति का 'मैं' बढ़ा होता है, वही पर वह स्थिति देखने में आती है, जो आज 'नयी कहानी' में दिखायी दे रही है। तबसे मैं अच्छी खासी लताहुज मची है। जो इस नयी विद्या के भाष्यकार हैं (और जो लिखने वाले हैं, वही उस लिखे के भाष्यकार भी हैं!), उनके शास्त्रार्थ ने अब आपसी सिर-फुड़ीवाल का रूप ले लिया है। सब एक-दूसरे को गलत साबित करने में लगे हैं। 'नये' कहानीकारों की टोली बढ़ना तो दूर रहा, बराबर घटती ही जा रही है। मुझे पता नहीं, मैं तो बाहर का आदमी हूँ, पर मैंने सुना है कि पहले उसमें अठारह बीस लोग थे, फिर वह घटकर दस-बारह रह गये, फिर और छटनी हुई तो मालूम हुआ कि पाँच ही रह गये, फिर तीन और बस तीन। लेकिन मुना है, कि उन तीन में से भी एक अब जल्दी ही बाहर जाने वाला है, और भगवान् ने चाहा, तो वह दिन भी आ ही जाएगा, जब कि एक ब्रह्म के समान एक ही 'नया' कहानीकार होगा। वही किस्सा है, पाँच पूत रामा बुढ़िया के...अजीब हालत है। दूसरों को अपना गोत्र बढ़ते देखकर खुशी होती है, खासकर उन्हें जिनको अभी जाने कितना लड़ना-भिड़ना है, मगर यहाँ तो हिन्दुओं की जाति-प्रथा की तरह घेरा बराबर छोटा ही होता चला जाता है। कहने की जरूरत नहीं, कि यह जिन्दगी नहीं मौत की अलामत है।

सब से पहले तो रचनाकार के भीतर बैठे हुए रचयिता का, सर्जक का ढेरों वक्त तो उठा-पटक की इन्हीं तदवीरों में निकल जाता है। आदमी लिखे, तो कब लिखे? लेकिन सिर्फ वक्त ही बात नहीं है, मन की भी बात है। एक ही तो मन है। उसे आप सर्जना में लगाइए तो सर्जना में लगेगा, उखाड़-पछाड़ में लगाइए तो उखाड़-पछाड़ में लगेगा। और अगर बहुत दिनों तक उससे यही उखाड़-पछाड़ का काम लेते रहिए, और सर्जना को भूल जाइए, तो एक बड़ा अ'देशा उसमें इस बात का भी है, कि मन की 'कंडिशनिंग' मुस्तकिल या लगभग मुस्तकिल तौर पर उस उखाड़-पछाड़ के लिए ही हो जाये, और आप कभी लिखने बैठें भी, तो तबोयत हाजिर न हो, घिसते रहें अपना अलादीन का विराग और जिन प्रकट ही न हो! (जिन में इसलिए कह रहा हूँ,

कि मरस्वना और मूत्र ये सब प्रतीक पुष्पने पड़ गये ।') यह कुछ अच्छी बात नहीं है, कि ऐसी-ऐसी भद्दी प्रतिभा क हात हुए बरसों गुजर जायें, और कोई भावों की नयी कहानी कलम से न निकल, और हर दम उन्ही पुष्पनी 'नयी' कहानियाँ क तकिया करना पड़े । यह तो कुछ रचना बात क मूल जाने की बात है । कुछ समय में नहीं आता । अभी तो एक-एक के पास जान कितनी-कितनी जबरदस्त नयी कहानियाँ बाहर आने को छटपटा रही होंगी । यही लिखने की उम्र है । फिर क्या वह इस फिजूल की मार-धाड़ में अपना वक्त बर्बाद कर रहे हैं ? यह ठीक है, कि इससे बड़ा तत्काल लाभ मिलता है, यहाँ-वहाँ अपनी कुछ चीजें हो जाती हैं, मगर आखिरकार तो अपना लिखना ही बड़ी चीज है, उसी से तो और सब चीजें हैं, और उसी का दम घुटकर रह जाय, तो बात क्या बनी ? हम पुराना को कोन कहे, अब तो बहुत से नये कहानीकारों की भी उम्र ढल चली, कनपटी क बाल सफेद हो चले । चायद अच्छा होगा कि इस सब दद फद से अपना ध्यान हटाकर वह अपने लिखने-पढ़ने की ओर लगायें । मगर यह मैं क्या और किससे कह रहा हूँ ? नये क्याकार के पास तो अपने इसे न लिख पाने या बहुत कम लिख पाने की भी दलील मौजूद है, वैसे ही जैसे अपने उलके हुए, बजाने और फुमफुमे लिखने के लिए । बरसा से नयी कहानी की बकालत करते-करते इस दलीलबाजी में अब वह बड़ा हातिम हो गया है । वह अगर ज्यादा लिखना है, तो यह उसकी सिफत है । उसके पास इतना कुछ कहने की है, एक ऐसी तडप, एक ऐसा बलबना, जो किसी पुराने के पास नहीं । हाँ भी वहाँ से ? सब बुझ जा गये हैं । वह अगर बहुत कम लिख पाता है, तो यह भी उसकी सिफत है । नयी कहानी लिखना कोई दाल-भात का कोर है ? कोई पहले वाली कहानी तो है नहीं, कि जब मन में आया बैठ गये, और कहानी घसीट दी । भाव के पकने में, शिल्प का रूप धकर ढपने में भी तो कुछ समय लगता है कि यो ही ? कोई जनता है, समुद्र की तलहटी में एक मात्ती को मोती बनने में कितना वक्त लगता है ? नयी कहानी भी ऐसी ही चीज है । उसकी चीज अगर पड़ी जाती है, तो यह उसके लिखने का कमान है, अगर नहीं पड़ी जाती, तो यह पड़ने वाले की जहालत है । भावों गाई (हराकल दस्ते) को आर्ट की दुनिया में हमेशा इस चीज का सामना करना पड़ा है । हमारी चीज का खात मचा लोगो की जवान पर चढ़ने में आखिर कुछ तो वक्त लगेगा ही ।

इसी चीज को नये से अलग कहानीकार पर पलट दीजिए, तो यह शकल बनती है—

वह अगर खाने-पीने, सोने-जागने की ही तरह निसर्ग की प्रेरणा से बराबर लिखता है, और नियम से लिखता है, तो यह आदमी कहानी लिखता है कि बात

खीलता है ! इसने तो आर्ट को भी मुंशीगिरी की शक्ल दे दी । आजमाये हुए पुराने नुस्खे लेकर बैठ गया है, और वही एक रंग के पॉन्चव्यजनर्स लिखता चला जाता है । कही ताजगी नहीं । अगर बेवारा कम लिख पाता है, तो—देखा न ? हम पहले ही कहते थे, चुक गया यह आदमी—विलकुल खलास ! अगर उसकी चीजें पढ़ी जाती है, तो यह उसके घटिया लेखक होने की बहुत काफी दलील है । और अगर नहीं पढ़ी जाती, तो—देखिए जमाना कहाँ से कहाँ निकल गया, आप अब भी अपना वही पत्र पढ़ा गये जा रहे हैं । आखिर कहा तक कोई बर्दाश्त करे ? अब ढके को नहीं पूछता कोई ।

यानी कि चित भी मेरी और पट भी मेरी, हैड्स आइ विन टैल्ज यू लूज !

अपनी इस स्थिति को बनाये रखने के लिए एक जगह पर आकर यह भी जरूरी हो जाता है, कि यह नया कहानीकार अपनी रचना के बारे में साफ-साफ कोई बात कहने से सयस्त बचे, एक खास तरह की संघ्या भाषा में ; गोल-मोल बातें करे, अपनी उसी कुहरे में लिपटी हुई शब्दावली के सहारे अपनी कला के इर्द-गिर्द एक ऐन्द्रजालिक-से रहस्यलोक की सृष्टि करे । और शायद इसीलिए, अभी ज्यादा दिन नहीं हुए, एक प्रमुख नये कहानीकार ने, जो उतने ही प्रमुख भाष्यकार भी है, नयी कहानी के एक जाने-माने और शायद पहले भाष्यकार की इस बात को लेकर बड़ी लानत-मलामत की है, कि उसने नयी कहानी की परिभाषा करनी चाही, और अपनी इस कोशिश में दस बरस में दस परिभाषाएँ की । मेरे इस पार ने कहा, कौन इस बकबक में पड़े, हर बार एक नयी परिभाषा देनी पड़ेगी, लाभो कन्ने ही से काट दूँ, न रहेगा बाँस न बजेगी बाँसुरी । जब मैं कोई बात साफ-साफ कहूँगा ही नहीं, तो कोई मुझे पकड़ेगा कैसे ? इसीलिए तो लोग अपने सैकड़ों-हजारों रुपये देकर बड़े-बड़े वकीलों-मुल्तारों से अपने कानूनी दस्तावेज लिखवाते हैं, ताकि कही पकड़ न रहे ।

कानून की वृद्धि और साहित्य-सर्जक की वृद्धि एक नहीं होती । दोनों में निश्चय ही कुछ मौलिक अन्तर है, इस बात को याद रखना शायद अच्छा होगा । साहित्य की प्रकृत भूमि सहजता है । उसमें बनावट के लिए जगह नहीं है, और जहाँ बनावट के लिए जगह नहीं है, और जहाँ बनावट का सहारा लिया जाता है, वहाँ उसको उभड़ने में भी बहुत देर नहीं लगती ।

जो हो, छोड़िए उसको । फिर भी इन तमाम नयी कहानियों और इनके (उलभे-पुलभे ही सही) भाष्यों से कुछ तो एक तत्त्वोर उस चीज की "हमारी आँखों के आगे बनती ही है । उसी के सहारे हम पूरी सद्भावना से समझने का] यत्न करें, कि यह नयी कहानी क्या कहना चाहती है, और नहीं कह पाती, या नहीं कहना चाहती, और अनजान कह जाती है ?

पहली बात तो यह, कि अगर 'नयी कहानी' कहानी से इतर कोई बिल्कुल भिन्न विधा नहीं है, तो यह नया विनोदण बिल्कुल निरर्थक है। जिस नयेपन को अपने नयेपन का विन्ता लगाकर घूमना पड़े, वह कोई नयापन नहीं है। साहित्य में कृति ही प्रमाण होती है। 'नय' कहानीकारों का अगर इस बात का विश्वास था, कि वह एक ऐसी कहानी साहित्य को दे रहे हैं, जैसी पहले कभी नहीं लिखी गयी, तो उनके भन्दर यह आत्म विश्वास भी हाना चाहिए था, कि वह अपनी कहानियाँ के ही जरिये, वगैरे अपने नयेपन का ढिंढोरा पीटें, लोग पर अपना सिकका जमा देंगे कि यह एक बिल्कुल नयी और घट्टी चीज है। 'नयी' का माइनस रागने में जो मुस्ती दी दिवायी गयी, उसमें प्रादमी निश्चय ही सोचने का प्रेरित होता है, कि शायद यह कोई नयी दुकान जमायी जा रही है, और यह भी कि इस नामकरण की प्रेरणा हो न हो नयी कविता में मिली है। कई किताबें हो बगलें भाँके, इस बात से बच पाना शायद मुश्किल है, कि 'नयी' कविता के वजन पर ही 'नयी कहानी' को यह नाम मिला है। इतना ही नहीं, जैसा कि मैं आगे चलकर दिखाने का यत्न करूँगा, नयी कहानी और नयी कविता में निश्चय ही किसी जगह पर कुछ भावगत साम्य है।

दूसरी बात यह कि अपने महज प्रर्थ में हर अच्छी और खूबसूरत कहानी नयी होती है, क्योंकि वह अपना एक नया भावलोक लेकर आती है, और हमको एक नयी भी, प्रकृति भी संवेदना देती है। और इसलिए देती है या दे पाती है, कि उसने जिन्हे जाने से पहले भर्जक के मर्म को भी कुछ-कुछ उभो तरह छुमा था। वही कथा-बीज में कुरित-मल्लवित हाकर कहानी के रूप में पाठक के पास पहुँचता है, और अगर उसको एक नया-सा स्वाद कहानी में न मिले, तो शायद वह उसको पढ़ भी न सके। इतना ही नहीं, एक और धर्म में भी उनमें सहज ही एक नयापन होता है—कथ्य और गिल्फ दोनों में। वह छोटा हुआ नयापन नहीं होता, न विज्ञापित नयापन होता है, यही तर्क कि ऐच्छिक नयापन भी नहीं होता। वह सहज नयापन होता है, और इसलिए होता है, कि जीवन और समाज और व्यक्ति (जो भी कहानी के उपजीव्य हैं) या सब गतिशील हैं, यानी बराबर बदलते और नये होते जा रहे हैं, और अगर इस बदलते हुए जीवन-परिस्थिति के मध्य को, सार-मर्म का पकड़ना है, रूपायित करना है, तो कहानी का कथ्य और गिल्फ भी उसके अनुरूप बराबर बदलने और नये होने के लिए साम्य है। यह कारे सिद्धान्त की बात नहीं है। यही होता है। रचना के स्तर पर यही वह चुनौती है, जिसका सामना हर सजग और गंभीर कहानीकार को करना पड़ता है। हर बार जब वह कोई नयी कहानी हाथ में उठाता है, और जिस सीमा तक वह इस चुनौती को निबाहने में खुद अपनी कसौटी पर खरा उतरता है, उभी

सीमा तक उसको अपनी रचना से सुख होता है। सृजन के स्तर पर वही उसकी सबसे बड़ी उपलब्धि होती है। और यह कहना जरूरी है, कि अपने युग के सत्य को, बदलते हुए जीवन-परिवेश के नये राग और उसकी नयी संवेदनाओं को अपनी कला में रूपायित करने का सर्जनात्मक आग्रह कोई ऐसा आग्रह नहीं है, जिससे आज पहली बार नये कहानीकार को दो चार होना पड़ रहा है। यह बहुत पुरानी बात है, और देश-काल के लिए सही है। इसी नाते कथा-साहित्य का इतिहास, अपने विशिष्ट स्तर पर और अपनी विशिष्ट शैली में, बदलते हुए जीवन और समाज का इतिहास भी बन जाता है। इसीलिए हम देखते हैं, कि, दूर क्यों जाइये, प्रेमचन्द के यहाँ जहाँ आपको एक तरफ बिल्कुल पुरानी दकियानुसी तिलस्म और ऐयारी की कहानियाँ भी मिलती हैं, वहाँ दूसरी तरफ 'कफ़न' और 'पूँस की रात' और 'बड़े भाई साहब' और 'गुल्ली-डंडा' और 'नया विवाह' और 'कश्मीरी सेव' जैसी ठेरों कहानियाँ भी मिलती हैं, जो अपने कथ्य और शिल्प दोनों में बिल्कुल नयी हैं। अभी हाल में 'नयी कहानी' के एक प्रमुख प्रवक्ता ने अपने एक लेख में कहा है, कि 'कफ़न' नयी कहानी है, जब कि महीनों हुए चाद-विवाद के बावजूद 'चापसी' नयी कहानी नहीं है मैं समझता हूँ, कि उन्होंने समझ-बूझकर काफी जिम्मेदारी के साथ यह स्थापना की होगी, और उससे सहज ही निकलने वाले निष्कर्षों पर भी यथेष्ट ध्यान दिया होगा। जो हो, मुझे स्मरण है, कि अब से सात-आठ वरस पहले 'नयी कहानी' एक चर्चा-गोष्ठी में जब मैंने तय्यकयित 'नयी कहानी' को हिन्दी कहानी की परंपरा से जोड़ने का यत्न करते हुए उदाहरण के रूप में प्रेमचन्द की कुछ कहानियों का उल्लेख किया था, तो इन बंधु को मेरी बात बहुत रुचिकर नहीं लगी थी। उस गोष्ठी में विषय का प्रवर्तन इन्हीं बंधु ने किया था, और प्रायः सभी जाने-माने नये कहानीकार उसमें उपस्थित थे। मगर खैर, अब मैं इन बंधु से इतना ही कहना चाहूँगा, कि वह 'कफ़न' को प्रेमचन्द की एक 'फ्रीक' कहानी मानने की ग़लती न करें, तो अच्छा होगा, क्योंकि प्रेमचन्द के पास ऐसी ही और भी बहुत-सी कहानियाँ हैं, भले वह इन बंधु के आगे से न गुजरी हो। और प्रेमचन्द के ही यहाँ नहीं, औरों के यहाँ भी उनको ऐसी कहानियाँ मिल जायेंगी, जिनकी परंपरा से अपना योग स्थापित करने में उनको अपनी 'नयी कहानी' की मानहानि का भय न होना चाहिए। यशपाल के संपूर्ण कहानी साहित्य को उन्होंने जितनी आसानी से डिसमिस कर दिया है, यह उन्हीं के सांस् की बात है। यह ठीक है कि यशपाल ने कमजोर फार्मूलावादी कहानियाँ भी लिखी हैं, जैसा कि हर कोई लिखता है, मगर उसी ने 'पर्दा' और 'गँडेरि' और 'साग' जैसी कम-से कम दो दर्जन ऐसी अवर्द्धत कहानियाँ भी लिखी हैं, जो सदा उतनी ही नयी और ताज़ा रहेगी। यशपाल से जुड़ी हुई और उसके तत्काल बाद की

पीढ़ी में चद्रकिरण के यहाँ, अमृत के यहाँ, रागेय राघव के यहाँ और बहुत-से सिलनेवाला के यहाँ, जिन सब के नाम यहाँ पर गिनाने की जरूरत नहीं, उनको बहुत-सी ऐसी कहानियाँ मिल सकती हैं, जिनमें राज का कहानी प्रगाढ़ रूप में जुड़ी हुई है। प्रेमचन्द ने शुरू करके यशपाल के रास्ते होते हुए अज्ञेय को 'रोज', राधाकृष्ण की 'अदल' और 'एक लाख सत्तावन हजार', चद्रकिरण की 'बेजुबा' और आदम खोर' अमृत की 'कठपूरे' और 'लोग' और रागेय राघव की 'मदल' जैसी कहानियों तक चली आती हुई हिन्दी कहानी की प्रविन्धि न जीवन्त परंपरा से अपना नाता तोड़ कर इस नयाकथित 'नयी कहानी' ने किसी और का नहीं अपना ही प्रकट्याण किया है। जिस तरह अपनी चर्चा में वह अपने से पहले की कहानी की चर्चा से बराबर बचते रहते हैं, उससे यह नतीजा निकालना बहुत गलत न होगा, कि वह अपने से पहले के किसी कहानीकार का प्रतिस्पर्धी नहीं मानते। न प्रेमचन्द को, न जैनेन्द्र को, न अज्ञेय को, न यशपाल को, न और किसी को। यह उनकी अपनी खुशी की बात है, पर जो देखने में आता है, वह यही कि इस तरह अपनी परंपरा से समूचा अपना नाता तोड़ने का अभिनय करके (क्योंकि माना वह तोड़ नहीं सके हैं, वह ता है, इसी तरह जैसे उनकी रंगों में खून बह रहा है), इन्होंने स्वामखाह अपने को एक आकाशबेल बना लिया है, जिसमें और सब हो स्थायित्व तो नहीं हाता, क्योंकि उसकी जड़ पृथ्वी में नहीं होती।

'नये' कहानीकारों के लिए यह बात बहुत गंभीरता से सोचने की है। रुढ़ि में नाता तोड़ना एक बात है, परंपरा में नाता तोड़ना बिल्कुल दूसरी। रुढ़िया में नाता हर मर्मर्ष साहित्यकार तोड़ता है, इसलिए कि रुढ़ियाँ उसको प्रागे बढ़ने से रोकती हैं, उसकी कला को, अभिव्यक्ति को कुठित करती हैं। मुर्दा प्रतीत को ही रुढ़ि कहते हैं। मगर उसी प्रतीत का हो एक जीवन्त तत्व ऐसा भी होता है, जो हमारे साथ चलता है, बराबर चलता आया है। उसी को परंपरा कहते हैं। चित्तन को उन रुढ़ि सैलियों को, जो वस्तु के तकाजा का जवाब न दे सकने के हो कारण मर गयी और रुढ़ियाँ बन गयी, बदलने हुए जीवन परिवेश में, उन्ही जीवन-व्यवस्था में होकर निकलती हुई अभिपूत रज्जावत चित्तन संपदा से, जो समय की धारा के साथ बराबर हाती चलती हैं, पुरानी मुर्दा चीजें छोड़ती और नयी जानदार चीजें जो अपने में जोड़ती चलती हैं, और जिसका ही नाम परंपरा है, ऐसी उन मुर्दा रुढ़ियों को उस जीवन परंपरा से अलग करके देख सकने में ही हर सोचनेवाले और लिखने वाले का सबसे बड़ा इम्तहान होता है। इसी में उसकी सूझ-बूझ की अन्तर्दृष्टि की सबसे कठिन परीक्षा होती है। यद्यपि यह पुरस्कृत काम है, मगर यह कब किन्ने कहा कि साहित्य-

रचना आसान काम है ?

'नयी कहानी' की भावधारा क्या है ? मैं सोचता हूँ, कि उसके भीतर कोई केन्द्रीय भावधारा ढूँढ़ना गलत होगा। यानी कि अगर वहस के लिए मान लें, कि 'नयी कहानी' नाम की कोई चीज़ है। अभी तो वह नये लिखनेवालों की बस एक टोली है, जिसमें कई रंगों के लिखनेवाले हैं, और जिनका अपना-अपना रंग-ढंग भी अलग-अलग कहानियों में अलग-अलग दिखायी पड़ता है। जहाँ तक पढ़नेवाले की बात है, उसको उनकी बहुत-सी कहानियाँ या तो पल्ले नहीं पड़तीं, या बहुत उबानेवाली मालूम होती हैं, और कुछ जो बहुत अच्छी मालूम होती है (और ऐसी कुछ कहानियाँ सभी के पास है,) उनका स्वाद उसको किसी तरह पहले की कहानियों से अलग नहीं मालूम होता। वहरहाल जिस तरह इस नाम की कहानियों में अक्सर यौन-कुण्ठा का उलझा-उलझासा ताना-बाना बुना जाता है, उसको देखकर ऐसा जरूर मालूम होता है, कि जिस भी वजह से हो, उन्होंने अपने से बाहर अपनी आँखों के आगे फैली हुई रंग-बिरंगी दुनियाँ के साथ अपने को मिलाकर जीवन का एक समग्र चित्र देने के बदले अपने भीतर सिमटकर मकड़ी के जाले बुनना अधिक श्रेयस्कर या निरापद समझा है। इस नाते मेरे देखने में निश्चय ही नयी कहानी में रूढ़ व्यक्त-परकता का स्वर उभरा और समाज-परकता का स्वर दबा है। ऐसी बात न होती, तो 'नयी' कहानियों में हमारा बहुमुखी जीवन बोलता, हमेशा वही कुण्ठा और वासना की ड़ीली या कड़ी चाशनी न मिलती। वही ऊब, वही थकन जो सब उसी रूढ़ मानसिकता के प्रतिफल हैं, जिसमें आदमी ने बाहर की दुनियाँ पर, जो अच्छी भी है बुरी भी है, काली भी है, सफ़ेद भी है आँखें मूँद ली है, और अपने अकेलेपन की मानसिक प्रणियों में खो गया है। इसीलिए जहाँ सीधे-सीधे यौन कुण्ठा नहीं भी है, वहाँ भी समाज में और किसी भी प्रकार के सामाजिक कर्म में और मनुष्य के भविष्य में अनास्था का स्वर जरूर है जिसको उभारने के लिए आदमी की पशुता पर, नीचता पर, क्षुद्रता पर विशेष बल है, और उसका कोई भी मंगल रूप भूमे से भी नहीं आने पाता, क्योंकि आँखों पर गलत चश्मे लगे होने की वजह से उसको उच्छल भावुकता या योयी आदर्श-वादिता मान लिया गया है, जब कि सच बात यह है कि वह बोद्धिकता ही योयी है, रूढ़ है, एकांगी है, जो आदमी को, समाज को, दुनियाँ को उसके द्वंद्व में नहीं देख पाती, जहाँ दोनों तत्व बराबर संघर्ष करते रहते हैं। वह कोई प्रौढ़ दृष्टि नहीं, रोगी की दृष्टि है। प्रौढ़ दृष्टि वह है, जो जीवन को खुली आँखों देखती है, और उसके समग्र रूप में देखती है। और तल तक देखती है। यह ठीक है कि आज हमारे इस

पूँजी—संचालित समाज में (समाज की सामान्य उद्योगोपणामों के बावजूद जो निरपवाध है) समाज का स्वल्प निर्माण की धार से जाने वाले विनाशक तत्व बड़े ही कमजोर हैं, अविव्यक्त में बहुत ही घिरे हुए हैं, विदेशी पूँजी और देशी पूँजी की संठ-गाँठ से जो उद्योगोपकरण हो रहा है, उसने हमारे पुराने समाज की, उसके नैतिक संस्कारों की, मानव-मूल्यों की चूल्हें हिला दी हैं, और उनकी जगह पर रातागात लाकर बिठा ल दिया है महाजनी समाज की सामान्य विवृति का। आप चाहें तो इसे एक मौन क्रान्ति कह सकते हैं, जैसा कि नेतामण प्रबन्धर बड़े गर्व से कहा भी करते हैं, लेकिन क्रान्ति हो चाहे प्रति-क्रान्ति, चाहे उ-क्रान्ति, स्थिति निश्चय ही अत्यन्त भयावह है, और हम उसके साथी हैं। गहरे मयन का युग है, जो एक चुनौती की तरह हमारे सामने खड़ा है, और हमसे उठने हो गहरे आत्म मयन की माँग करता है। जीवन का साध रंग-रूप हमारी भाँचों के घामे बदल रहा है, और दुर्भाग्यवश एक बुरी दिशा में बदल रहा है और एक विचित्र-मो प्रसहायता को स्थिति है। हम भी उसी स्थिति के भग हैं, और वह जहर हमारे अन्दर भी पैठा है, और अपनी इन मन स्थिति में हमारी भी सहज प्रवृत्ति ऐसी जीवन-दृष्टि की ओर हाती है, जो आदमी की पणुता को ही उभार कर हमारे सामने खड़ा है (क्याकि यही तो हम अपनी आँखों के आगे होते भी देख रहे हैं), और मनुष्य की नियति को एक झंझी तलों में जाकर खत्म होते देखते हैं (क्याकि अपने सामनास देखकर हमको भी तो बहुत बार ऐसा ही लगता है) लेकिन यही पर हमारे साहस, धैर्य और जीवद की परीक्षा होती है। पुराना को भी, नया को भी। हमारे सामने वा ही विकल्प है—या तो हम अपनी साहमपूर्ण, प्रखर निर्मम वस्तु-दृष्टि से और गहरी आत्म-नज्ज म तर्ह-दृष्टि से आज व समाज को बदलने, हुए मयार्थ का देखने, समझने और पहचानने का यत्न करें, और फिर उसकी अपने मानव-विव के अनुसार दिशा या मस्का देने का यत्न करें, वही तो जीवन-मूल्यों की इस घड़ी में सत्य के न्याय क मोन्दर्य के नये मूल्यों की सृष्टि करें या फिर आत्यंतिक पराजय की मन स्थिति में इन सबसे पराङ्मुख हो कर अपनी कोठरी में जा बैठें, और कारे मोन्दर्यशादी यानी ईश्वरी की तरह त्रिपर और कॉफी की बुस्कियाँ खते हुए अपनी आत्मरति की परछाँओं—मगर युग की प्रकृति को ध्यान में रखते हुए अपने को या दूसरे को छलने के लिए कहें कि यह हमारी विविष्ट सामाजिकता है, जो निरी सामाजिक दृष्टि से अच्छी है, क्योंकि इसको हमने अपने भीतर से पाया है। साहित्य हमेशा जो कुछ पाता है, अपने भीतर से ही पाता है, और जो कुछ देता है, वह भी अपने भीतर से ही देता है, लेकिन बुनियादी सवाल यह है, कि आपने पहले उसके भीतर ढाला क्या है, जिसकी पुन सृष्टि करके आप बाहर ला रहे हैं? और यह एक

ऐसा सवाल है, जैसे सवालों का जवाब दूसरे को देने के बदले अपने-आप को देना ज्यादा अच्छा रहता है, क्योंकि उसमें आदमी ज्यादा सच्चा जवाब देता है। वरना वहस तो कयामत तक चल सकती है।”

(चन्द्रभूषण तिवारी) :

“इतना तो प्रायः सभी स्वीकार करते हैं, कि एक सर्वथा आधुनिक स्थिति इस सम्पूर्ण युग-चेतना की विशेषता है, जिसने आज के साहित्य को ‘नया अर्थ’ दिया है। लेकिन यह ‘नया अर्थ’ सिर्फ कला या साहित्य को ही प्राप्त नहीं है, उसकी अभिव्यक्ति परिवर्तित जीवन-स्थितियों के बीच से हुई है, और आज का मनुष्य उससे एक नया सम्बन्ध स्थापित करते हुए ही उसे ग्रहण कर सका है। समकालीन हिन्दी कहानी में आधुनिक-बोध के प्रतिफलन की बात इसी संदर्भ में विचारणीय है।

अब तक की कहानी-विषयक चर्चा कतिपय खेलकीय विशेषताओं के ही संदर्भ में की गयी है। ‘सांकेतिकता’ के माध्यमों से लेकर पारकीय तत्वों तक का इसमें समा-हार हुआ है (नयी कहानी सम्बन्धी प्रारम्भिक चर्चाओं में जिन प्रयोगों का उल्लेख किया गया है, इनका दायित्व विशेष अनुभूति खण्डों के परोक्ष समाधान तक ही सीमित है, यह प्रक्रिया किस हद तक काव्य की प्रक्रिया से भिन्न है, यह बात अभी तक स्पष्ट नहीं हुई है।) जिससे कहानी के नयेपन को तथा परंपरा से उसके बिलगाव की समस्या अभी तक बनी हुई है। और यह शायद परिवर्तित परि-स्थितियों में आधुनिक रचना-दृष्टि तथा उसके वस्तुगत आधार को न ग्रहण कर पा सकने के कारण है। परिवर्तित परिस्थितियों में भी कविता की विधा किंचित् काल के लिये तटस्थ रह सकती है, एक प्रकार की दूर वर्तिका (mode of distance) उसे निरंतर नियत भी करती है। इसीलिये इसमें आत्मगत प्रवाह की विशेष गुंजाइश है। कहानी इसके विपरीत जीवन-स्थितियों के समानान्तर प्रवाह की अपेक्षा रखती है, और अनुभवों के माध्यम से ही प्रकाशित होती है। इसलिये उसकी कल्पित योजनायें भी (मिथ-स्टिक तक) अनुभवों के स्तर पर ही नियोजित की जा सकती हैं।

पिछले दशक की कहानियाँ इसी अर्थ में नयी हैं, चूँकि, परिवर्तित वास्तविकता से लेखक के नये सम्बन्ध-स्तर को उसकी रचना-दृष्टि द्वारा गृहीत अनुभवों के माध्यम से व्यक्त करती है। रूप-रचना के स्तर पर इसीलिये उनमें एक असाधारण मूर्तता है, जो प्रेमचंदोत्तर हिन्दी कहानी लेखकों की विशेषता नहीं। वास्तविकता उनके लिये काफी हद तक कल्पित और वैयक्तिक थी, जिसे वे इन्द्रिय-बोध तथा अनुभव के स्तर पर नहीं ग्रहण कर सके थे। इसीलिये उनकी अधिकांश रचनायें अवास्तविक, अमूर्त और गढ़ी

हुई प्रतीत होती है। नये लेखकों ने इसका विपरीत, वास्तविकता का प्रमुख सूत्र बोझी ही सजगता और सूक्ष्मता के साथ ग्रहण किया है, और कल्पित सामाजिक व्यवस्था के बदले उसकी असंगतियाँ को ही प्रकाशित किया है। आजादी के बाद सामाजिक जीवन में एक विशेष प्रकार का तनाव सन्निहित हुआ है। एक सामान्य तरह की व्यवस्था गाँवों में, उनकी संपूर्ण इन्फ्रिया और अनिच्छा के बावजूद, पहले-पहल दृष्टी नजर आई है (इसलिये भी कि गाँवों के जीवन में अधिक पारदर्शिता है) गहरा में इनके विपरीत प्रभलतया-असंगतता अधिक रहती है। फिर भी वहाँ इसकी अभिव्यक्ति मध्यवर्गीय जीवन के बढ़ते हुए विशेष और स्वप्न-भंग में हुई है। इन्हींमें उसकी प्रतिक्रिया अधिक निजी है। इस समय की लिखी गयी अधिकांश प्रतिनिधि रचनाएँ में जो नयापन है, उसमें सामान्य मानवीय जीवन के बदलने में दर्शाया गया उसकी प्रसंगिक अधिक करीब खींच ले जाने की क्षमता है। प्रपन संपूर्ण प्रतिकारक संगठन के साथ के जीवन की गतिरता तथा मूल्यों के संपर्क के अधिक समीप है, जहाँ जिनारे के प्रयोग बढ़ी तबो के साथ केन्द्र की ओर बढ़ते नजर आते हैं। हिन्दी कहानी में यह एक नया प्रवृत्ति का आविर्भाव है, जिसे मार्क्सवाद, प्रेमचंद, कमलेश्वर, ग़लर जाशी, भीष्म साहनी आदि की प्रतिनिधि रचनाएँ में देखा जा सकता है।

इस बीच या उससे कुछ ही बाद, हिन्दी कहानी में वास्तविकता का एक और पक्ष उभरा है—व्यक्ति के आंतरिक संघर्ष, सुरक्षा आदि के प्रश्न-सम्बन्धी सामाजिक संदर्भ प्रभाव बदलती व्यवस्था से जिन्हें प्रलग करके नहीं देखा जा सकता। ऐसे समय में ये प्रश्न और भी महत्वपूर्ण हो उठते हैं, जब सामाजिक व्यवस्था के प्रति एक व्यापक आशंका प्रभाव प्रभावों के भाव हो। इसीलिये उन्हें 'सामाजिक' कह कर टाला नहीं जा सकता। प्रत्यक्ष रूप से उनके बीच इस सामाजिक व्यवस्था के अस्त-गत ही विद्यमान हैं, जिसकी प्रसंगिकता आजादी के बाद विशेष सन्निहित हुई है। यत्किंचित् के उस मुद्देतर प्रतिक्रिया में भी हैं, जिसने व्यक्ति को केन्द्र में रखकर उसकी सार्वभौमता तथा सुरक्षा सम्बन्धी प्रश्नों का दार्शनिक समाधान (साहित्य के अन्तर्गत भी) प्रस्तुत किया है। एकमात्र उससे ही प्रेरित होकर, बिना किसी सहो उद्देश्य के, कृत्रिम और कल्पित आधार पर हिन्दी की नयी कविता भी विकसित हुई है, जिसका संवेदना भाव तक सदिग्ध है, और जिसकी प्रभुता रचनाकार के दायित्व की ओर आज भी संकेत करती है। साहित्य के इतिहास में दायित्वहीनता के ऐसे कम उदाहरण मिलेंगे। हिन्दी कहानी में व्यक्ति-चेतना की सुरक्षा भी एक सामाजिक प्रभाव वर्गीय स्तर से हुई है। शेखर जोशी की 'बदलू' में इसके सहो संकेत हैं—जिम्मे रचनाकार का सम्पूर्ण व्यक्तित्व, उसके निकट के सम्बन्ध, उसके भावनात्मक आधार, उसके हृदयपूर्ण एक साथ संपृक्त हैं, और इन सब के साथ सारी प्रसंगिकता से गुजर

कर भी उनसे तटस्थ होने की बौद्धिक क्षमता (बौद्धिक विरक्ति नहीं) विद्यमान है । और जहाँ इसकी कमी दी जाती है, वहाँ भी एक विद्रूप वेदना अवश्य है । 'लंदन की एक रात' एक ऐसी ही सृष्टि है ।

यहाँ सवाल सिर्फ वास्तविकता का नहीं है, न उसके बदलते संदर्भों तक ही वह सीमित है, बल्कि रचनाकार के उस रूप का है, जो वास्तविकता के प्रति वह अस्तित्व करता है, अथवा जिसके प्रकाश में वह वास्तविकता के प्रमुख सूत्रों को, उसके बीच से उभरती सच्चाइयों को ग्रहण करता है । और यह बात केवल कहानियों के संबंध में ही नहीं, किसी कलाकृति के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है । रचनाकार का यह रूल ही (जो उसकी रचना-दृष्टि का आवश्यक अंग होता है, बल्कि उसी से वह निर्धारित भी होता है) उसकी संपूर्ण रचना-दिशा को प्रभावित करता है । बल्कि यह कह सकते हैं, कि कहानी के अंत में यही उसका मूल स्वर बनकर ध्वनित होता है । 'नयी कहानियाँ' के पिछले परिसंवाद में प्रकारांतर से नामवर जी ने इसी तथ्य पर बल दिया है । इसी बिन्दु पर उन्होंने कहानी की आधुनिकता अथवा उसके नयेपन को अलग किया है । यद्यपि इस प्रयत्न में भ्रम के लिए भी कुछ गुंजाइश रही है । जिस 'तल्ली लिये तटस्थता' को उन्होंने कहानी की आधुनिकता अथवा नयेपन से जोड़ा है, नया जीवन-बोध वही तक सीमित नहीं है । इसके साथ रचनाकार का रागात्मक रूल भी अपेक्षित है । तभी 'तल्ली लिये तटस्थता' भी सार्थक है । इसके बावजूद इस तथ्य को स्वीकार करने की आवश्यकता है, कि वास्तविकता के सही ट्रीटमेंट को, उसकी आधुनिकता तथा नयेपन को रचनाकार के दृष्टिकोण से जोड़कर तथा उस पर बल दे कर नामवर जी ने हिन्दी कहानी को एक बौद्धिक दिशा और खलात्मक परिणति दी है ।

'६० के बाद की हिन्दी-कहानी में रचनाकार का रूल अधिक महत्वपूर्ण हो गया है । यही कारण है, कि उसमें अतिरिक्त सजगता मात्र कलात्मक स्तर पर नहीं व्यक्त हुई है । वास्तविकता को ही ट्रीट करने का यह आवश्यक परिणाम हो सकता है । इस बीच वास्तविकता के भी नये गेड्स उभरें हैं, जो आजादी के शीघ्र बाद की या उसके निर्माण-स्वप्नों के साथ व्यक्त हुई, उन सम्भावनाओं से पर्याप्त भिन्न हैं, जिनकी मरा-चिका पिछले दशक के अंत तक समाप्त हो जाती है । ग्राम तथा शहर के सामाजिक, आर्थिक जीवन में कहीं कोई बुनियादी फर्क नहीं आता । फर्क आता है वास्तविकता के प्रति रचनाकार के उस आलोचनात्मक रूल में, जिसकी शुरुआत मार्कण्डेय की परवर्ती रचनाओं में ही हो जाती है, 'भूदान' की कहानियों के उस व्यंग-परक ट्रीटमेंट में, जिसके कारण क्षेत्रीय प्रसंग व्यापक जीवन-स्थिति में पुनः आ जुड़ते हैं । फर्क आया है कभी के जमींदार बाबू राजा सिंह की इस विद्रूप परिणति के हास्यपरक नियोजन में ।

मेरी माँवो में बाबू राजासिंह की वह नाक ठीक गयी, जिसे वे बार-बार कपड़े से ढँकन की कामिया कर रहे थे, घेंगिन बम्बला सड़ू था कि टपका भागा था— टप् टप् टप् । (जोनमी ने कहा था, बागानाय सिंह) तब के किसी दूसरे छोर पर एक प्रादिम धौलमुख तथा झहू के साथ घबरे सतान के बयस्क होने के उत्कट प्रतीक्षा करना नीनकात का 'दूसरा मादधी' भी कहो-न कही से भिन्न प्रवचन पड़ गया है । वह भिन्ना जो परिणत के निरार परिगठि होने तक ही सीमा न हाकर रचनाकार की दृष्टि तथा उसक घालीवनात्मक सब में जुडगो है, ६० के बाद की ग्राम जीवन पर आधारित कहानियाँ की, यद्यपि वे सच्चा में बहुत ही कम हैं, कन्द्रीय विशेषता है । उनमें वही वह रुमानी घादता नहीं है, जो निरप्रसार सिंह, बाग प्रताप मिश्र तथा लक्ष्मीनारायण माल आदि की रचनाओं में व्यक्त हुई है । प्रसंग-भार में अधिक उनमें मात्रिक तनाव की रेखाएँ हैं, जिनमें रचनाकार का सपूर्ण व्यक्तित्व समाहित दीखता है ।

नये रचनाकार की प्रक्रिया बहुत उम घालीवनात्मक स्तर पर तटस्थ होने की नहीं है, जिसका आभास कभी कभी धनरवाज की कहानियाँ में मिलता है । उनकी अधिकांश कहानियाँ अपनी सपूर्ण कलात्मक विशेषता के बावजूद कहो-न-कही से रिक्त हैं । वह बहुत कुछ सामाजिक स्तर के अनभिव्यक्त रह जाने प्रयत्न मूढम स्तर पर घनित होने के कारण हैं । इसका बावजूद उनकी रचनाओं में परंपरागत ज्ञाना साफ रहता है, कि सलकीय स्थिति को चकर कही से आगि नहीं होती । प्रसफुलता और घंघकार के विराट को अपनी सपूर्ण चेतना के साथ महसूस करत हुए, नये जीवन मूल्यों का मंच, वास्तविकता की छात्र और उपनयन के स्वप्न नये लेखकों में पूरी तीव्रता के साथ इसरादन ने व्यक्त किये हैं । घालीवनात्मक स्तर पर प्रवेतिन तटस्थता बरतत हुए भी काशीनाथ सिंह का कहानियाँ, विशेषतया 'मूष' और 'जाय घर में मृत्यु' भी अधिक समग्र हैं । प्रवचन ही इसके मूल में एक सुनिश्चित दृष्टिकोण की सक्रियता है, और वह दृष्टिकोण आगे हुई समस्याओं के निरेर का है ।

नयी सवेदना की भी दो स्तरों पर विभक्त किया जा सकता है, और यह विभक्तता मात्र का कहानी चर्चा में प्रवेक्षित ही नहीं, प्रारम्भिक भी है—वास्तविक जीवन स्थितिओं से कट कर, सैद्धांतिक वास्तविकता को सवेदन का आधार बनाकर लिखी जाने वाली कहानियाँ की दृष्टि से और भी, जिनमें नये जीवन-जोष के बरफे उसका छववशी हो अधिक व्यक्त हुआ है ।

सैद्धान्तिक वास्तविकता को आधार बनाकर लिखी जाने वाली रचनाएँ, कवि-ताएँ और कहानियाँ आजादी के बाद या उसके पहले हिंदी में आयी हैं । बाह्य जीवन,

के अनुभवों से अथवा परिवर्तित वास्तविकता से इनका सामंजस्य न होने के कारण वे अमूर्त ही बनी रही। उनकी दुरुहता तथा अग्राह्यता का कारण भी संभवतः यही है, वैयक्तिक सम्मूर्तों तथा प्रतीकों से कही अधिक। अंतश्चेतनावाद अथवा अस्तित्ववाद के नाम पर, उनके सैद्धान्तिक सूत्रों द्वारा वास्तविकता के एक नये धरातल की कल्पना करते हुये अब तक जो कुछ लिखा गया है, इसीलिये इतना अधिक अमूर्त और अवास्तविक है, चूँकि उसमें सामान्य पाठक के अनुभव की कोई वस्तु नहीं है। निर्मल वर्मा की रचना 'पराये शहर में' की वास्तविकता धारणात्मक नहीं तो, और क्या है? '५० के आस-पास मनोविश्लेषण के निष्कर्षों को आधार बनाकर कुछ ऐसी ही कहानियाँ लिखी गयी थीं। वास्तविकता का दूसरा छद्मवैशेषी स्वरूप वह है, जो सूचनाओं के माध्यम से रचनाकार को प्राप्त है, विशेषतया साहित्यिक सूचनाओं के माध्यम से। किसी एक ही थीम को लेकर यत्किंचित् परिवर्तनों के साथ उसे रचना का रूप देना हिन्दी कहानियों में इधर अक्सर देखा गया है। 'अवेक्षेपन' की समस्या को लेकर जो कुछ जितने प्रकार से लिखा गया है, उससे हम परिचित हैं। वही बात आत्म-हत्या, मृत्यु, व्यक्ति के व्यापक आंतरिक हॉरर को लेकर भी कही जा सकती है। नये लेखकों की यह एक बहुत बड़ी सीमा है, जिसमें अनुभव की वास्तविकता न होकर, उसका सूचना-धर्मों परिवेश ही प्रकाशित हुआ है। वास्तविक जीवन-स्थितियों की तरह इसी लिये वह अधिक तीव्र और सार्थक नहीं है। मार्कण्डेय के शब्दों में कहे तो 'सूचना-धर्मों परिवेश में यह वास्तविकताओं की बुकौबल' है। राजेन्द्र मादव पर लिखते हुए उन्होंने यह बात उठायी है इससे कुछ भिन्न संदर्भ में। लेकिन बात यहाँ भी वही है, कि 'केकिन पात्रों को जिन्दगी के भीतर से जानता है, और, उनका सहभोक्ता है, या उसकी जानकारी सूचनाओं पर आधारित है—सैद्धान्तिक सूत्रनाओं से लेकर साहित्यिक सूत्रनाओं तक। स्वयं में यह एक ह्रासशीलता है, जिसकी क्षति-पूर्ति की जाती है सूचना-धर्मों परिवेश के विस्तार अथवा अतिरेक द्वारा 'छोटे-छोटे ताजमहल' की भीड़ लगाकर या भावुकता, निषेध, तटस्थता, अकेलेपन आदि के जितने संभावित प्रसंग हो सकते हैं, इनसे जितने प्रकार की कृत्रिम, कल्पित स्थितियाँ निर्मित हो सकती हैं, सब के प्रयोग द्वारा।

प्रयोग के ही स्तर पर इधर अ-कहानी (Anti Story) के पैटर्न की भी कुछ रचनाएँ आयी हैं। सिर्फ प्रयोग के ही स्तर पर। यूरोप में वास्तविकता के विविष्ट नियोजन की दृष्टि से इसके साथ जो सार्थकता व्यक्त हुई है, हिन्दी में उसे ग्रहण नहीं किया जा सका है। इधर की कहानी-विषयक चर्चा में अ-कहानी की जो व्याख्या हुई है (दृष्टव्य, 'कहानी-नववर्ष' '६४, क ख ग-५) वह बहुत ही भ्रामक और सामान्य है। अ-कहानी का अर्थ उनके अनुसार है व्यंजना-मूलक, अर्थात् दुहरी, तिहरी, अन्त-

कथाओं से युक्त कहानी, और इस क्रम में कतिपय ऐसी कहानियों को उद्भूत किया गया है, जिनमें सतही कथा के समानांतर किसी-न-किसी भाव-धारा प्रवाह विचार-धारा या दोनों का प्रवाह है। इस ध्याल्या के आधार पर भाव की प्रक्रिया धीमे-धीमे कहानियाँ का समाहार प्र-कहानी के घूर्णित किया गया है, और अशिक्षित कहानीकार प्र-कहानीकार हैं—श्रीकांत वर्मा से लेकर प्रयाग गुप्त, प्रबोध कुमार, रवीन्द्र कालिया, परेश और दूधनाथ सिंह तक। जब कि वास्तविकता यह है, कि इनमें से अधिकांश की रचनाएँ प्र-कहानी के तत्वा से प्रभावित हैं। नये कहानीकार रवीन्द्र कालिया ने मायाम मनो रचनाओं के प्र-कहानी होने का दावा किया है—प्रभूदर के 'ज्ञानोदय' में इसी नाम से उनकी एक कहानी भी पायी है—उसमें किसी भी पूर्व-निर्धारित प्रसंग प्रयाग ऐसी घटनाओं की जो समसामयिक सम्बन्ध—यूरो से विकसित कही जा सकती हैं, याचना नहीं है। बल्कि यत्नपूर्वक उनका निषेध किया गया है। इसका बावजूद, उसमें प्र-कहानी की उस प्रक्रिया का अभाव है, जो वास्तविकता का निषेध करते हुए उसके दूसरे तत्त्वों से नयी वास्तविकता के स्वतः उभरने प्रयाग विकसित होने का स्वतः देती है। उनकी 'नो मान छोटी पत्नी' भी, जिसे इस कारण प्र-कहानी माना गया है, 'चूँकि पति सदेह के आक्रमक रूप में स्थिर नहीं होता' वस्तुतः प्र-कहानी के बड़े डिटेक्टिव किस्म की कहानी बन गयी है, और अतः म नारी स्थिति बड़े ही आगे बढ़ने से घटना का रूप धारण कर जाती है। रवीन्द्र कालिया की यह बहुत बड़ी सीमा है, कि इनमें उस रचना-शक्ति का अभाव है, जिसने पश्चिम के प्र-कहानी आंदोलन को विकसित किया है। पश्चिम में प्र-कहानी का आंदोलन टेक्नोक से आदि वस्तुतः को प्रयाग नूतन धारणा का परिणाम है, जो पूर्वनिर्धारित प्रसंगों तथा घटनाओं का निषेध करते हुए, साथी हुई वास्तविकता के मूलभूत उपकरणों तथा तत्त्वों से स्वतः विकसित नयी वास्तविकता की अपनी रचनाओं में उपलब्ध करने का प्रयत्न करता है। इस प्रयत्न में कहानी का वस्तुतः (प्रयाग धीमे) सर्वथा नये सम्बन्ध स्तरों पर स्वतः प्रकाशित होने की क्षमता रहती है। प्र-कहानी की इस प्रक्रिया को पश्चिमी देशों में विकसित 'माइवरनेटिक' प्रयाग स्वतः-निर्धारित गति नियमों से सम्बद्ध माना गया है। कान्फा, न्यालिशा सचत आदि का रचना-शैली में यह स्वतः विकास स्पष्ट रूप से लक्षित होता है, जिसकी प्रक्रिया एक साथ उभय स्तरों पर व्यक्त होती है—वास्तविकता के निषेध के साथ नयी वास्तविकता के निर्माण पर भी। हिन्दी के नये कहानीकारों में या विशेषतया एक खास हद तक (और वह भी प्र-कहानी की सीमा में नहीं) प्रयाग की कहानियाँ में लक्षित होती है। एक सर्वथा नये सिद्धांत को जो प्रसंगों के पूर्ववर्ती सम्बन्ध स्तर पर कही से विभक्त नहीं किया जा सकता, रचने की प्रयाग में अनाधारण समता है। महेन्द्र मल्ला ने भी ऐसे प्रयोग किये हैं। लेकिन उनकी रचनाएँ धीमे ही

एक कृत्रिम तनाव से गुजरने लगती है, जो संभवतः लेखकीय जड़ता (आग्राम बढ़ जाने) के कारण है । परिणामतः उनकी रचनाओं में स्थितियाँ ही नहीं टूटती, भाषा भी बार-बार टूटती है । इसके अतिरिक्त उनकी रचनाओं में उस पसपेक्टिव का अभाव है जो रचना की संपूर्ण दिशा को, उसकी वस्तु और प्रक्रिया को भी एक साथ प्रभावित करता है । '६० के बाद काशीनाथ सिंह, इसराइल, नीलकांत, अवधनारायण सिंह, मधुकर सिंह, रमाकांत आदि की प्रतिनिधि रचनाओं में उनकी पृथक् उपलब्धियों के साथ इस पसपेक्टिव को अथवा रचना-दिशा को ही देखा जा सकता है, जिनमें बदलते संदर्भों के प्रति असाधारण जागरूकता है, और सामाजिक असंगतियों के प्रति सही आलोचनात्मक रुख ।"

(मार्कण्डेय) :

"सवाल कहानी का नहीं, कहानी के समय का है; और समय की भी अर्थवत्ता तभी है, जब वह इतिहास की अवाय गति में प्रवाहित हो रहा हो । ध्यान से देखें, तो निरंतर विकासमान मनुष्य की चेतना ही इतिहास की चेतना है । इसलिए इतिहास भी और कुछ नहीं, मनुष्य की वह कहानी है, जो उसके और उत्पादन की शक्तियों के आपसी सम्बन्धों के निरंतर परिवर्तित होने के कारण निरंतर परिवर्तित मानवीय चेतना की सृष्टि करती रहती है; और हमें लगता है, जैसे कुछ बीत चुका है, कुछ बीत रहा है, और कुछ बीतने वाला है । उसी कहानी को हम अतीत, वर्तमान और भविष्य कह कर समय के भिन्न स्तरों का बोध प्राप्त करते हैं । वस्तुतः समय अपने में अलग से कुछ नहीं, महज एक संज्ञा है । समय को रूपायित करने का काम तो आदमी करता है । इस लिए सारी बात आकर आदमी पर टूटती है ।

सवाल ममय का भी नहीं, वरन् उस आदमी का है, जो आज के अपने सामाजिक-आर्थिक संदर्भ की सही उपज है । विचार की सही दिशा तो यह होगी, कि इस सही उपज को देखकर ही संदर्भ का विश्लेषण किया जाए, क्योंकि मिट्टी और पौधे के समान समाज और व्यक्ति दो भिन्न तत्व नहीं हैं । प्रयोगशाला में मिट्टी का विश्लेषण करके पौधे की हालत बताई जा सकती है, लेकिन समाज के विश्लेषण का मतलब ही है, मनुष्य का विश्लेषण ।

इसलिए समकालीन कहानी में चित्रित उस सही आदमी की तलाश ही मुख्य है, जिसका विश्लेषण हमारे आज के समाज के सामने आईना बन जाय । असल में वह सही आदमी ही एक ऐसा सुराग है, जिससे हमारे चारों ओर फैले रहस्य के फंदे का पता चल सकता है । अन्यथा हम यही कहते जीते रहेंगे कि, "भाई, बड़ा अनर्थ है ।

मह हो गया है लोगों को ? कहते कुछ हैं, करते कुछ हैं। आज वे आदमी का विश्वास नहीं। क्या जमाना था, क्या हो गया ? " आप भ्रम पैदा करने वाली उक्तियाँ बोलते हुए किन्हीं मान्यताओं में सलके रहेगे और आपका पास ही रहने वाला यथार्थ आपकी धाँया से हमेशा आँखल ही नहीं बना रहेगा, बल्कि धीरे-धीरे आपको उक्तियाँ ही रुठ होकर अपना धर्म खो बैठेंगी "

"मैं जानता था, यही हाज्र होगा। मैंने कहा भी था इमिरती बाई इलाज करो। सब भी सब आसानी। मार कम्बल जिन्दगी-मर सारी दुनिया की बीमारी दोस्तों फिरो। सब करो तो बाई उठाने वाला भी नहीं। मगर कुछ भी कहो, इमिरती बाई साफ-साफ रडो यो। मुझ उसकी बातें मायूस हैं।"

अकल मंत्री इमिरती बाई जब मरघट पर से जाई गयीं तो 'चौकीदार ने अपना निगाह उठाने दूर' उस जलाह से भरे मेहतर बमी की ओर इमलिए देना कि उसने मरने वाली की उम्र एक भटन से उनोस वर्ष बढ़ाई थी और 'मवाल किया, "पति का नाम ?"

"बसोलाल बालोकि।" उसने हाथ बढ़ा कर दस्तखत कर दिये।

'बाहर आकर, सैमाल कर उसने सब उठारा। थोड़ी उस पर पूरी तरह डेक दो। फावड़ा उठाया और गड्ढा खोदने लगा।'

कहानी के इन दो स्थलों की साधारण सूचनाएँ कहो यह भ्रम न पैदा करें कि रडो तो रडो, कहो ऐसा न हो कि बसोलाल धिरे-धिरे उससे सम्बन्ध रखता रहा हो। इमलिए एक नन्हा-सा उद्धरण और लें, जब बसोलाल महुना सड़क पर अपना मैला गाड़ी से जाले हुए पुनिष द्वारा पकड़ लिया गया था और इमिरती बाई की साथ को रफा बफा करने की जिम्मेवारी उसके सिर मढ़ दी गयी थी। शायद इमिरती बाई क मरने के बाद वह पहला आदमी था जिसने इस कोठरी में पैर रखा था। लेकिन इतना ही नहीं, 'बसो इस कोठरी में पहली बार आया था और मन्दर धुसते हुए उसे हल्की-सी कचोट ना हुई।'

'इमिरती को उसने बहुत बार देखा था, एक-न-एक दिन वहाँ जाँगा। गोरी, गुनाबी देह और बदन, जो इतना बुरा चुकने के बाद भी कसा हुआ लगता था। मार वह जा कभी नहीं सका। इतने पैस ही नहीं आये। 'अकल शायद जिन्दगा में पहली बार बसोलाल सब से जाने से पहले गाड़ी धाता है। लाग का जिस मन्दार में गाड़ी पर रखता है और जिस तरह अपने सिर के गमछ से उसका सिरहाना बनाता है, फिर जितनी अलहद विन्ता और मनायोग से अपनी पर्सोने की कमाई के साथ अपना को रेजगारी चुनता, पूरा माला तक का ध्यान रखता और राजा बजता जब सब का सब

जाता है और घाट पर इमिरती का पति बन बैठता है तो वह सही माने में हिन्दी कहानी में एक नये मानवीय सम्बन्ध की शुरुआत का संकेत देता है ।

इसलिए नहीं कि श्रीकांत अपनी इस 'शवयात्रा' नामक कहानी में कोई ऐसा विचित्र जीवन खंड चुनते हैं अथवा किसी नये संदर्भ के सर्वथा अपरिचित चित्र देते हैं अथवा उदासी, अपरिचय तथा एकाकीपन की तथाकथित आधुनिक शब्दावली में नये भाव-बोध का तन्मू खड़ा करते हैं, बल्कि इसलिए कि वे परिवर्तन के वास्तविक सूत्र को—एक अत्यंत उलभे हुए, गुम्फित और अमूर्त भाव-बोध को सही दिशा में चित्रित कर सकने की क्षमता का प्रदर्शन करते हैं ।

अभिप्राय यह कि जीवन की बाहरी गतिविधि में परिवर्तन की दिशा का चित्रण करना जहाँ लेखक की अन्वेषण अथवा उद्घाटन की सूक्ष्म दृष्टि का परिचय देता है, वहीं यह भी स्पष्ट करता है कि जीवन को रचना में समेटने का यह तरीका नया नहीं है और इसकी सोमा-रेखायें हमारे यहाँ प्रेमचन्द और यज्ञपाल तथा विदेशों में मोपासा, श्री' हेनरी जैसे विश्वविख्यात कथाकारों ने खींच रखी हैं । साथ ही जीवन की निरंतर परिवर्तनशील संवेदना को रूपायित करने में यह तरीका सिर्फ प्रयोग और अवसर की अँगुलियों में फँस कर दूसरी कोटि के यात्रित मार्ग में अधिक कुछ नहीं रह गया है; क्योंकि यह सच्चाइयों को रूप देने वाली मानवीय प्रकृति से नहीं बरन् उसके बाह्य क्रिया-कलापों से जुड़ा हुआ है, जिस पर पूरी निश्चितता के साथ भरोसा नहीं किया जा सकता । एक ही परिस्थिति और एक ही जीवन परिवेश में हम दो भिन्न व्यक्तियों को दो दिशाओं में विकसित होते हुए देखते हैं तो यह स्पष्ट हुए बिना नहीं रहता कि भूमि और जलवायु से अलग दिशा में विकसित होने की क्षमता के कारण आदमी का विकास जहाँ व्यक्तिगत रूप से उसके ऐतिहासिक परिदृश्य का एक संकेत उपस्थित करता है, वहीं यह भी सूचित करता है कि सम्पूर्ण ऐतिहासिक परिवेश के नकार की भी अद्भुत चेतना आदमी ही में होती है । इसलिए शायद यह कहना गलत होगा कि 'बंसी' का अपना कोई परिवार नहीं होगा अथवा वह किसी औरत का पति नहीं होगा । लेकिन नये मानवीय सम्बन्धों की संरचना के समय वह अपने व्यक्तिगत जीवन परिवेश को संपूर्णतः इनकार करके सच्चाइयों के चित्रण का एक सर्वथा नया प्रतिमान उपस्थित करता है ।

तनिक रुक कर विचार करने पर किसी के लिए यह स्पष्ट हो सकता है कि नयी परिवर्तित परिस्थितियों में '६० के बाद के कई महत्वपूर्ण रचनाकारों में भी दृष्टि मानवीय सम्बन्धों के इसी परिवर्तन पर केन्द्रित है । पति-पत्नी के नये सम्बन्ध की तलाश में जहाँ रवीन्द्र कालिया 'नौ साल छोटी पत्नी' की रचना करते हैं वहीं दो पुराने दोस्तों के नये सम्बन्ध को सुरेन्द्र वर्मा और नीलकांत अपनी कहानी 'मेहमान'

और 'पहचान' में दो मिश्र स्तरो पर, दो भिन्न परिवेश में रख कर देखते हैं। प्रमाण मुक्त की 'सामान' और 'सबक का दोस्त' रामनारायण शुक्ल की 'पास बुक', प्रबोध कुमार का 'मालेड' इसराइल की 'नये मकान का खंडहर', विजय चौहान की 'रजाई' तथा ज्ञानरञ्जन की 'जैय होने हूँ', जैसी कुछ ऐसी कहानियाँ हैं जो स्पष्ट करती हैं कि भारतीय समाज के नये प्राथमिक विकास में आदमी ने परस्पर सम्बन्ध का नुस्खा दिया है। गो सम्बन्धों के पुराने ढाँचे अब भी खड़े हैं लेकिन वे हाथों के दाँत बन गये हैं। इसलिए आदमी की सही पहचान विरल हो गयी है। ऐसे समाज में आपका हर अगला कदम किसी ऐसे गढ़ में पड़ सकता है, जिसका आपको तनिक भी अन्दाज न हो, और इसका बहुत कुछ श्रेय नये सम्बन्धों के निर्माण को नहीं वरन् पुराने मुद्दों सम्बन्धों को जीवित रख कर धाँधे की दृष्टी धड़ा किये रहने को है, जो किसी भी समाज की अपरिवर्तन क्षीलना एवं पुराने के प्रति व्यामोह का परिचायक है, और ऐसा नहीं कि इन लेखकों ने इन व्यामोह में नाता तोड़ दिया है। जीवन के व्यापक अनुभव में नाता टूटता भी नहीं, सिपिल पड़ जाता है। पार में कटे पानी की तरह धीरे-धीरे मर जाता है और नये रिश्ते उसका ध्यान से खेते हैं। लेकिन इन नये पैदा होने वाले सम्बन्धों में भी कई बार अचानक धोखे आ मिलते हैं और जरा-सी रगड़ लगन पर पालिश छूटते ही पुराना रंग उभर आता है। इसलिए यही यह स्पष्ट कर देना भी जरूरी है कि नये मानवीय सम्बन्धों की तलाश वहाँ वास्तविक हो सकती है, जहाँ पात्र अपने प्राथमिक एवं ऐतिहासिक परिदृश्य से नटते हैं क्योंकि उसकी चेतना का सम्यक् विकास उन्हें नये रिश्तों तक स्वयं पहुँचा देता है।

कहना न होगा कि कई नये लेखकों में परिदृश्य की इस चेतना का अभाव वहाँ उन्हें नयी वास्तविकता के अंकन से दूर करवा रहा है, वही उनका रचना-शिल्प भी कमजोर एवं उबाऊ हो उठा है। कई लोग तो जीवन में कहानियों के स्थल की पहचान ही नहीं देखते और प्रेमचन्द कालीन कमजोर लेखकों के शिल्प में नये भाव-बोध की उत्तिया भर कर ऐसे नकली चरित्रों की सृष्टि करते हैं जो न तो नये हैं, न वास्तविक। इस दृष्टि से दूधनाथ सिंह की 'रक्तपात' और कालीनाथ सिंह की 'मुख' जैसी कहानियाँ दृष्टव्य हैं। 'रक्तपात' का शिल्प वही पुराना 'कर्मभोजन' वाला है। कहानी कहाँ बीच से शुरू होकर महासा बर्णनात्मक घरातल पर मूल जाती है तो फिर वही बीच से पानी उलीच कर लेखक कहानियों की गया बहाता है। ध्यान से रखें तो समय की चेतना लेखक में ठीक वैसी ही है जैसी रोमानो लेखकों में होती है, और ठीक उनी तरह लेखक प्रकृति में मनोभावा का प्रक्षेपण करता है। कहानी वर्षों के समय-विस्तार में नाटक दोड़ती-फिरती है। वस्तुतः कहानी के पहले दो हिस्से बेकार हैं। लेखक विषयन का जो

रूप प्रस्तुत करना चाहता है उसमें वह खुद ही विघटित हो जाता है, क्योंकि दस-बारह साल के प्रवास में उसके नायक में कुछ भी ऐसा निर्मित नहीं होता जिससे टूटने को अर्थवत्ता मिल सके ।

‘सुख’ की परिकल्पना ही आधिभौतिक है जिससे जीवन के भौतिक परिवेश से दूर का भी सम्बन्ध नहीं । चमत्कार की तरह सूरज की किरण ‘भोला बाबू’ की खोपड़ी पर उतर आती है और वे सहसा बिना किसी आधार के सुख की हवा में उड़ने लगते हैं । कामू के ‘आउट साइडर’ का नायक भी इसी तरह तेज रोशनी का कोर्ट में बार-बार जिक्र करता है और शायद ‘कामू’ इस तरह हत्या को अकारण इसलिए सिद्ध करना चाहते हैं कि वे आदमी में कुछ ऐसा भी मानते हैं जो बाहर के तर्कों से नहीं समझा जा सकता । अतः यही चेतना ईश्वर जैसे महान भूठ का निर्माण कराती है और प्रकृति को मनुष्य के ऊपर स्थापित करने में ऐसी ही विचार धारा से मदद ली जाने लगी है । वस्तुतः यह मार्ग कहानी को एक ‘आइडिया’ के नजदीक ले जाने वाला है, जहाँ पात्र और पात्र के समाज के प्रति लेखक की कोई प्रतिबद्धता नहीं रहती और लेखक कल्पना की पतंग से कहानी उड़ाया करता है । यह वास्तविकताओं के नजदीक पहुँचने के बजाए, उन पर पर्दा डालने वालों का रास्ता है ।

वस्तुतः जीवन की व्यापक वास्तविकता से इस तरह मुँह मोड़ लेने का कारण रचनाकार नहीं होता, न वह हो ही सकता है । यदि होता है तो वह अपनी रचना-शक्ति की खुद ही हत्या करता है । इसलिए हम जब ‘अवयावा’ और ‘ठंड’ जैसी कहानियों के बाद श्रीकांत की ‘घर’ जैसी कहानी पढ़ते हैं अथवा ‘नौ साल छोटी पत्नी’ तथा ‘पत्नी’ के बाद रवीन्द्र कालिया की ‘अकहानी’ पढ़ते हैं अथवा इन लेखकों द्वारा व्यक्त विचार और इसकी रचनाओं में तारतम्य ढूँढ़ने की कोशिश करते हैं अथवा इनकी पसंद की रचनाओं का इनके द्वारा नाम सुनते हैं तो सहसा लगता है जैसे हम अपने आज के सही सामाजिक संदर्भ के बीच आ खड़े हुए हों, जहाँ निश्चयपूर्वक कुछ कह पाना उतना ही मुश्किल है जैसे कभी अनिश्चयपूर्वक कुछ कह पाना हुआ करता था । आज जैसे-जैसे बाहरी दुनिया से उभय-संभव अभिव्यक्ति का लोप हो रहा है वैसे-वैसे हमारी परस्पर अभिव्यक्ति की भाषा नाकाफ़ी सिद्ध हो रही है, क्योंकि आदमी सिर्फ सम्बन्धों में आदमी को जानता है या जान सकता है । यदि सम्बन्धों के आन्तरिक सूत्र टूट चुके हैं तो यह मानना चाहिए कि भाषा की अर्थवत्ता कहीं भंग हो चुकी है और इन लेखकों की असम्बद्ध भावाभिव्यक्ति कभी-कभी सहज लगने लगती है । आप इसे चीख कहें, कराह कहें, आवाज़ कहें तो इसकी अभिव्यक्ति के ये सही नाम हो सकते हैं, क्योंकि स्वयं इनका एक कथन दूसरे के विपरीत जा पड़ता है । स्पष्ट है कि इन्हें एक नयी

भाषा को खोज है लेकिन वह भाषा प्रवसरवाद की नहीं होगी, न वह विदेशी से आने वाले साहित्य के नवीनता सम्बन्धी कुछ सैट शब्दों से निर्मित हो मनेगी वरन् उसका लिए नये लेखका को एक स्पष्ट सामाजिक दृष्टि अपनानी होगी जिससे उनके शब्दों को मासुहिक अथवा सामाजिक अर्थ मिल सके। अपनी सम्पूर्ण विचित्रता एवं विस्मय के वावजूद समाज एक अर्थ से अलङ्कृत है। कोई साधारण समझ का आदमी भी वह कह सकता है कि नयी पूँजीवादी अर्थ-व्यवस्था ने हमारे समाज के पुराने सम्प्रदायों का जर्जर कर दिया है, पर नया इतनी अर्थवत्ता नये लेखन को प्राप्त है ? किन्तु हाल यही एक मगल है, जिसके उत्तर की अपेक्षा हम ही नहीं वरन् नये लेखन को भी होनी चाहिए।"

(निर्मल वर्मा) •

"बीसवीं शताब्दी में साहित्य की जो विधा सबसे पहले अपने अंतिम स्वरूप पर प्राप्ति प्राप्त हो गयी, वह कहानी थी। चेतन की कहानी 'कहानी' का अन्त है—या दूसरे शब्दों में बड़े, उमर बाद कहानी वह नहीं रह सकेगी, जिसे आज तक हम कहानी की सजा देते आये हैं। आज प्रश्न चेतन का परम्परा को (इस अर्थ में प्रेमचन्द जी की 'परम्परा' सिर्फ एक छाया है—वह अप्रासंगिक है) आगे बढ़ाने का नहीं है, उससे मुक्ति पान का है। आधुनिक हिन्दी कहानी के सामने ऐसी समस्या नहीं है—वह अभी चेतन से भी बहुत पीछे है।

इसी लिए जब हम 'नयी कहानी' की बात करते हैं, तो हमें 'कहानी' की मूल्य से पूर्ण आरम्भ करनी चाहिए। हमें इससे मदद मिल सकती है—कहानी को पुनर्जीवित करने के लिए नहीं, बल्कि उसको अंतिम रूप से छोड़ने के लिए। किसी नये कहानीकार के लिए कहा है आत्मा का डिटेक्टिव। डिटेक्टिव की यह विशेषता है कि वह 'मध्यम' व्यक्तियों का पीछा करता है, ताकि उनका भेद भाजूम कर सके। वह हमेशा पीछे है और बाहर है। जिस व्यक्ति का भेद वह जानना चाहता है, उसे वह छू नहीं सकता। उसके निकट नहीं आ सकता। जिस क्षण हम एक कथाकार की हैसियत से अपने इस 'बाहरीपन' को समझ लेते हैं, कहानी की पुरानी विधा हमारे लिए निरर्थक हो जाती है। हम परिचित भूमि से हट कर एक 'न्यूट्रल-ग्राउन्ड' में आजाते हैं, जहाँ हर स्थिति गोपनीय है, हर पात्र सदिग्ध है।

इस लिए कोई फायदा नहीं 'पुराने' लेखका से आगे बढ़ने का। डॉन कुइसोट की तरह हम उन पवन-चक्रिका को राक्षस समझ के गिरा भी दें, तो भी हम वहीं रहेंगे, जहाँ पहले थे। जिस भूमि पर नयी कहानी को जन्म लेना है वहाँ उनकी

‘पुरानी’ कहानी का महत्व काफी कम है, हम जिसे नयी कहानी कहते आये हैं—उसका महत्व और भी कम !

क्योंकि अगर हम ध्यान से देखें—नयी ‘कहानी’ अपने में ही एक विरोधाभास है। जिस हद तक वह कहानी है उस हद तक ‘नयी’ नहीं है, जिस सीमा तक वह ‘नयी’ है, उस सीमा तक वह ‘कहानी’ नहीं है—जैसा आज तक हम उसे समझते आये हैं। यह जरा भी आकस्मिक नहीं है, कि लेखक के वाद हर महत्वपूर्ण ‘कहानी’ ‘कहानी एज सच’ से बहुत दूर हट गई है।

बीसवीं शताब्दी की सबसे महान् कहानी ‘डेथ इन वेनिस’ सिर्फ एक फेबल है—या फॉकनर की कोई भी कहानी गद्य के टेक्चर पर एक काव्य—खण्ड, चट्टान पर खींचे गये भित्ति चित्रों सी जादुई है। या फिर सबसे नयी कथाकार नातालिये सारुत की लम्बी कहानियाँ, जिनमें पहली बार पाठक कहानी से कहानी न होने के अजीब—‘टेरर’ को महसूस करता है। अगर वे कहानियाँ हैं तो केवल ‘आत्मघाती’ अर्थ में—एक फेबल है, दूसरी कविता, तीसरी ‘एण्टी-कहानी’—उन्होंने स्वयं बड़ी निर्ममता से अपनी ही विधा को तोड़ा है, उसके चौखटों से मुक्त होकर उन सूखी और कठोर और नाम-हीन चीजों को छूने की कोशिश की है, जो पकड़ के बाहर है।

कोशिश—क्योंकि अन्ततोगत्वा कहानी सिर्फ एक कोशिश है—एक डिटेक्टिव को सिर्फ उन सुराखों पर ही निर्भर रहना पड़ता है जो उसके पात्र पीछे छोड़ गये हैं। वे उसे एक ऐसे यथार्थ की ओर ले जा सकते हैं, जो महज मरिचिका हो सकती है, एक ऐसी मरिचिका से हटा सकते हैं, जहाँ अगर वह जाने का साहस करता, तो शायद कोई उपलब्धि हो सकती थी।

विलियम बटलर यीट्स की पंक्तियाँ हैं—

अब, मेरी कोई सीढ़ी शेष नहीं रही !

अब मैं वहाँ घेरा जाऊँगा,

जहाँ से सब सीढ़ियाँ शुरू होती हैं,

अपने दिल की उस दुर्गन्धमयी दुकान में,

जहाँ सिर्फ चियड़े हैं, हड्डियाँ हैं।

नयी कहानी का जन्म इसी दुकान में होगा—सिर्फ चियड़ों और हड्डियों के अलावा वहाँ कुछ नहीं होगा..... कुछ भी नहीं मिलेगा !

अब कोई कहानी में ‘यथार्थ’ की सर्चा करता है, तो हमेशा दुविधा होती है—वह एक पक्षी की तरह झाड़ी में छिपा रहता है। उसे वहाँ से जीवित निकाल पाना

उतना ही दुर्बल है, जितना उसके बारे में निश्चित रूप से कुछ कह पाना, जब तक वह बड़ा छिपा है। प्रग्रेजी में एक मुहावरा है—“बोटिंग एराउट दी बुन।” कहानीकार सिर्फ़ यही कर सकता है—उनमें अधिक कुछ करना असंभव है। तुम अगर भाड़ी पर ज्यादा दबाव डालोगे, तो वह मर जायेगा, या उड़ जायेगा। हम सिर्फ़ प्रतीक्षा कर सकते हैं, कभी-कभार भाड़ी को इधर उधर कुरेद सकते हैं।

किमी अनजान धाग में जब वह हमारे प्रति उदासीन हा, उससे सम्पृक्त हो सकते हैं—यदि हमेशा बाहर से। यह अनिशाप हर उस लेखक के लिए है, जो कलाकार भी है। जो सही माने न यथार्थ वादी है, उसके लिए यथार्थ सदा ‘भाड़ी में छिपा’ रहता है।

हमिन्वे इस बात को जिनकी मामिक्ता से जान पाये थे—शायद हमारी सदी का कोई कथाकार नहीं। “क्याकि कहानी लिखना बहुत कुछ ‘बुल-फार्मिंग’ की तरह है—उपक बहुत नजदीक है। हर कथाकार मलाटे में सौंड के सामने रहता है—घोर हर बार उसका भयावह मोग—उन्हें तुम चाहे जिन्दगी कहला, या सत्य, या यथार्थ—उसे छीलने हुए, छूने हुए निकल जाने हैं।”

इस मलाटे के बीच रहना-भार मचाती हुई, खून के लिए प्राचुर भौंड में घिरे रहने के बावजूद-अपने में प्रवेश रह सकता। निज पाना, एक अनिवार्य नियति है जिसमें भागा नहीं जा सकता। एक सधर्पशील व्यक्तित्व के लिए यह राजनीति है। मुझे समझ में नहीं आता, हम अगर अपने समय के महज दर्पक नहीं, बल्कि भाँक्ता रहने का माहम रखते हैं तो राजनीति से कैसे पल्ला भाँड सकते हैं। हमारी घटाब्यो के लिए घोर उसकी संस्कृति के लिए राजनीति उतना ही जीवित सदर्भ है जितना कि बायबलियन संस्कृति के लिए धर्म, पुनर्जन्मपुगीन इटली के लिए क्लासिक, ग्रीक सभ्यता प्रायः बायबलियन से धर्म निकाल दीजिए बाकी कुछ भी नहीं रह जायेगा। जिन लेखकों के लिए फासिज्म या कम्युनिज्म कोई धर्म नहीं रखता, उनके लिए साहित्य भी कोई धर्म रखता है। मुझे गहरा मन्दह है।

राजनीति—एक व्यवसाय या आदर्श या प्रेरणा के रूप में नहीं, बल्कि एक जीवन्त निर्मम स्थिति के रूप में—जिसमें कान्सनट्रेशन कैम्प है, नीग्रो सेग्रिगेशन है, तिल तिल कर मार देने वाली खास हिन्दुस्तानी गरीबी है।

यह स्थिति है-ममस्या नहीं। चररी नहीं लेखक इनके बारे में लिखे (लेखक की त्रिवेदिक धर्म का इन से कोई सम्बन्ध नहीं) लेकिन वह इनके मदर्भ से अलग होकर नहीं लिख सकता। पिछले पाँच सौ वर्षों में यह सदर्भ तेजी से बदलता गया है—हर परिवर्तन कहानी साहित्य में (घोर कविता में भी) नये प्रतीकों के लिए एक अज्ञानी भूमि प्रस्तुत करता रहा है। फॉन्ट का जो प्रतीक मोएटे (नेटे) के लिए था,

ही फॉस्ट दामस मान के लिए एक नये संदर्भ में (जर्मन फासिज्म) बिल्कुल एक नये प्रतीक के रूप में उपस्थित हुआ है हम इन प्रतीकों से वच नहीं सकते । वे उस अन्धे की लकड़ी की तरह हैं, जिसे भूमि पर टेकता हुआ वह अपना रास्ता खोजता है । 'अगर हम अपने युग के सही और सच्चे प्रतीकों को नहीं खोज पाते तो हमें फासिज्म से ग़लत और झूठे प्रतीकों को भेलना पड़ेगा" (जान तेहमान)

और कलात्मक सौंदर्य ? हमारे समय के सबसे सुन्दर और कलात्मक वे लैम्प गेड है, जिन्हें यहूदियों की खाल से बनाया गया है । उन्हें देखकर कौन एस्थीड आल्हा-दित नहीं होगा ?

यह 'टोटल-टेरर' की स्थिति है ।..... ऐसी स्थिति में अगर नयी कहानी छुई हो सकती है तो सिर्फ--अंधेरे में एक चीख ! मदद मांगने के लिए नहीं--बल्कि मदद की हर संभावना को, हर गिलगिले समझौते को झुठलाने के लिए । अपने को पूर्ण रूप से इस 'टेरर' से सम्पृक्त कर पाना--यहां से देखक का कमिटमैण्ट आरंभ होता है ।

लेकिन--मैं दुहरा कर कहता हूँ--कि यह मिर्फ संदर्भ है--कहाना का विषय नहीं । विषय कुछ भी हो सकता है--ड्राइंग रूम के प्रेम से घेकर अपनी चहार दीवारी में फर्श पर रेंगती हुई धूप को देखने तक । जहां तक सृजनात्मक प्रेरणा का प्रश्न है, वह हर विषय के पीछे छोटी या बड़ी हो सकती है, वह विषय स्वयं में न छोटा होता है और न बड़ा । यह बात अलग है कि आज की कोई भी कृति-यदि वह महत्वपूर्ण है--अपने को इस 'टेरर' से, उसकी मंडराती हुई छाया से मुक्त नहीं रख सकती ।

एक शब्द अपनी कहानियों के बारे में : मैं जो कुछ चाहता रहा हूँ, वह मेरी कहानियों में नहीं आ सका है--मैंने हमेशा उसे दूसरों में ही पाया है--इस लिए जो कुछ मैंने ऊपर लिखा है, वह आने वाली नयी कहानी के बारे में है । अपनी कहानी के बारे में नहीं । मैं अक्सर कहानियों में वही चीज़ सबसे अधिक चाहता रहा हूँ--जो मुझ में या मेरी कहानियों में नहीं है ।

लेकिन जो 'चीज़' दुर्भाग्य वश मुझ में नहीं है, या जिसे प्राप्त करने में मैं असफल रहा हूँ । उससे वह कम महत्वपूर्ण तो नहीं हो जाती !"

(रमेश बखी) :

“मुझे इस बात का दुःख है कि नयी कहानियों के बारे में सोचते-विचारते मैं मजाक के मूढ़ में नहीं रह पाता। वैसा नहीं तो वह जोकि मुझे दो रूपा लगेगा, जैसे मैं मुझे धरता हूँ। मेरा धैर्य मेरे अपने आप से कभी भ्रम नहीं रहा इसलिए मुझे लगाने में हर जगह असफलता मिली है। क्षमा-याचना इस ऐसी भूमिका के लिए। प्रस्तुत।

कहानी तो कहानी है पर वक्त ने उसे जा तन्दीली दी, इस कारण वह पुरानी से मलग ‘नयी कहानी’ बन गयी है। ‘नयी कहानी’ हिन्दी कहानी के समुन्नत अधुना तन स्वरूप के लिए एक सर्वथा उपयुक्त संज्ञा है। उड़ता तो है तिनका भी, हेलीकॉप्टर भी, फोन भी, जेट भी, स्पुतनिक भी। फिर ये जुदा जुदा नाम क्यों ? इनीलिए न कि उड़नेवाली चीजें नाम करने से नया नाम पा गई। एक आदमी चपरासी या मास्टर बना, फिर प्रोमसर, फिर कलेक्टर वह चपरासी या यह विंगन है उनका, पर गर आज कलेक्टर है तो क्या उसे भूतपूर्व ‘चपरासी’ के नाम से ही पुकारियगा ? नहीं न ? तो फिर आज की कहानी को ‘नयी कहानी’ के नाम से अभिहित किये जाने पर व्यर्थ आपत्ति क्या ? पुरानी कहानी में सब कुछ था, नयी दिशा की सम्भावना भी थी पर वह बंध गई थी। यूँ कहूँ कि तत्त्वा की वेशभूषा में वह रीति रुढ़ हो गई थी। ‘नयी कहानी’ ने बंधन तोड़े, उसे हाथों की सजीर्णता से मुक्त किया, स्थूल से वह सूक्ष्म की ओर बढ़ी, वह मनोरंजन भर ही नहीं रह गई। भावी का कोई स्पष्टन ऐसा नहीं जो नयी कहानी में न आ सके, शिल्प की ऐसी कोई दिशा नहीं जो उससे अनदेखी रही हो।

निश्चित ही ‘नयी कहानी’ ने जो प्रयोग दिये उससे बन्द पानी बह निकला है। उसने आपागत विभिन्नताओं से सारे गद्य की एक नयी मधुरता प्रदान की है। कथानक के त्रिभुज शिखरों से दूर वह मनचोटी पगडंडियों पर चली है। स्थानीय रंग भंगर मालों को प्रकाशित करता है तो वातावरण मन की, परन्तु क्षण-प्रभाव का विवरण तो सारे मूल को ऋक्भोर देने की क्षमता रखता है। हाँ, उनके लिए पाठन की सवेदनशीलता सहज ही उपलब्ध होना आवश्यक है। ईमानदारी से ‘नयी कहानी’ को रूप देने वाले शिल्पियों के बारे में कुछ नकाल भी भीड़ में घाये ही हैं। उनका नकली काम अच्छे की भी बदनाम करने में नहीं चुकता। पर वे शोकिया फैशन-परस्त हैं, पैरागूट के कपड़ों की तरह पाँच मिनट में भ्रमन आप ही माउट आफ डेट हो जायेंगे। नयी बात चौकाती है, पर समय की हवा से अपने आप ही “भुस्त” उड़ जाता है।

हाँ, मुझे तो हिन्दी की नयी कहानी से संतोष है और उसके लेखकों के प्रति मेरी बेहद श्रद्धा है। मेरा विश्वास है कि यह सब प्रयास एक दिन रंग लाएगा। इन कहानियों में युग का प्रतिबिम्ब तो है ही, परन्तु अब वह भी सजाक हो गया है। ऊपरी रेखाओं को बेधकर आज का लेखक अन्दर तक गया है। 'नयी कहानी' का लेखक स्पन्दन-यंत्र सा हो गया है, उसकी ध्वनि को सुन वायुवेग की शक्ति को अन्दाज़ा जा सकता है। उसके भावों में सागर-तल के थोथे सोप-शंख भी हैं और मनमोल मोती भी।

मैं तो उम्र के साथ सीखते-सीखते प्रभाव-ग्रहण का एक छायापट भर रह गया हूँ। वक्त की परेशानियों में उलझते-उलझते जो भी गिनती के क्षण-चित्र चमक कर रह जाते हैं उन्हें ही सूक्ष्म संकेतों और प्रतीकों के माध्यम से अंकित करने की कोशिशें करता रहता हूँ। पात्रों और घटनाओं का विरूप स्वतः इतना विरल हो जाता है कि मात्र लकीरो से ही उनका आभास मिल पाता है। लेकिन मेरी लेखन-दिशा का यह अन्त नहीं, अपने प्रयोगों के दौर में बहुत कुछ नया मिलता है। और उस सबको अपनाना मुझे ठीक लगता है, क्योंकि ईसा ने उन लोगों में रक्खा है मुझे, जिनके हक में रास्ते हैं, संजिल नहीं।.....

मैं निवेदन कर देना चाहता हूँ कि आधुनिक कथा साहित्य की शैली से संबंधित मेरा यह वक्तव्य निबंध या लेख की शक्ति में नहीं है यह असंबंधित लेकिन सापेक्ष ढंग से विषय के आसपास घूमता है। नए कथा-साहित्य के पाठक और लेखक होने का अहसास मुझे हमेशा बना रहा है, शायद इसी कारण अपनी बात कहने के लिए यह अशास्त्रीय शैली उपयुक्त लगी।

“आधुनिक कथा साहित्य” बोलते ही पाठक जिस आशय को ग्रहण करते हैं वह स्पष्ट ही नई कहानी, अथवा नया उपन्यास और एण्ट्री नावेल है। नए बोधवाले ये नाम स्वाधीनता के बाद हिन्दी में आए हैं। यह भी कहा जा सकता है कि ये नाम परम्परा के विरोध-स्वरूप प्रचलित हुए और हिन्दी कथा साहित्य की विकास-दिशा के नए मील स्तम्भ बने। यूँ हिन्दी कथा साहित्य को उम्र बहुत बड़ी नहीं है। जिसे सुविधा के लिये हम लोग पुरानी कहानी कहते हैं वह हिन्दी कथा-साहित्य का वचन या और वचन से आई वय-संधि वाली उम्र। प्रेमचन्द प्रसाद और उनके बाद यशपाल अजय-जैनेन्द्र की कहानियाँ आज की नई कहानी के लिए केनवस भर थी। स्वाधीनता से पहले भी अच्छी कहानियाँ लिखी गई हैं लेकिन उनमें से अधिकांश उस वक्त के अनुसार अच्छी थी या कहानी नाम की कोई ‘एस्टेब्लिशड’ चीज हिन्दी में नहीं थी इसलिए प्रसिद्ध हो गई। नई कहानी की बात करते समय पुरानी कहानी को मूलक

नकारना मेरी भूमिका है क्योंकि उस सारे कथा साहित्य में न तो देश की रूपरेखा दखता हूँ न मुझे वे काल मध्यक लगती हैं, वातावरण और मन स्थिति तो बांध दूर की बातें हैं। किसी मालाचक ने विदेशी समीक्षा से उधार लेकर, उन्हें वगैरे सभी बुझे, कहानी उपन्यास कथ सांख्यिक तत्त्व बना दिये—यह सब उसी तरह का का है जैसे भाषा और वर्णों की गिनती लगा-लगाकर कोई छन्द रचना करे। समीक्षा इस तरह होती थी कि जेनेन्द्र की कहानियाँ चरित्र प्रधान है यशपाल की वस्तु प्रधान या हायर सैकुण्डरी लेवल पर यूँ कहे कि प्रेमचन्द की कहानियाँ गाय प्रधान, गुधरी की त्याग प्रधान और कौशिक की ताई प्रधान। आप किसी की मृत्यु पर थोड़ा-सा रोइए, किसी के प्रवानक हृदय परिवर्तन पर चींकिए, किसी की नुस्खेदार उदासी पर, सामने रखी घाय को ठण्डा कीजिए, किसी के बेमतलब नगे हाने में रवि दिखाइए और 'भारत महान् देश है'—जैसा कोई उद्बोधन सुनकर अपनी प्रवचन पर ही तरस लाइए बस, इतना कीजिए और आप हिन्दी के प्राचीन कथा साहित्य की भाषा पूरी कर चुके होंगे। मुझे यह बिल्कुल समझ में नहीं आता कि हम लोग साहित्यिक मामलों में ऐसे दिवालिया क्यों थे... क्यों उस गुलामी की पूरी तैयारी के साथ ये हममें महसूस नहीं किया। जब राजनीतिक सामाजिक आर्थिक रूप से हम वस्तु थे, जब हमारी गर्दन किसी के जूतों में दबी हुई थी तब क्यों नहीं हममें फस्टेशन आया क्यों नहीं हममें कुछ पैदा हुई, क्यों नहीं बिद्रोह और विरोध के वातावरण हममें उठे ? जहाँ मेरा यह प्रश्न समाप्त होता है वहीं मैं नई पीढ़ी को तथा-व्यक्ति बुराई की बकायत करने लगता हूँ। आज के कथा साहित्य का शिल्प क्या है। मेरा उत्तर है इन्द्रिय सचेतना। अब मुझे आप इसी शिल्प चेतना के विश्लेषण की आज्ञा दें तो मैं कहूँगा कि नई कहानी एक ओर यदि सही-सही अनुभूति को सही-सही ढंग से ग्रहण करता है तो दूसरी ओर सार्वक मभिव्यक्ति को कलात्मक मोड़ देना भी है। नई कहानी ने सबसे पहले जेनेन्द्र-यशपाल आप साचो को अस्वीकार है इसलिए उसका स्वरूप परम्परा का विकास नहीं, परम्परा का विरोध है। विकास उस परम्परा का किया जाता है जिसमें प्रजनन की शक्ति हो, उस परम्परा का विकास नहीं किया जाता जो अपने ही हाथों बंधिया गई हो। स्वाधीनता के ठीक बाद की कहानियाँ आप देखें तो ऐसा लगेंगा कि शिल्प के हजार भांड उनमें हैं—बारीकी है, बखिया है, कमीदा है, फुलकारी है। यहाँ तक सन्देह हीन लगता था कि कथ्य की बजाय इनमें शिल्प है—राजेन्द्र मादव की 'एक कमजोर लड़की' हो या कमलेश्वर की 'राजा निरबसिया' या निर्मल वर्मा की 'परिन्दे' या मोहन राकेश की 'मिस पाल' या रेणु की 'मारे गये गुल-फार्म अर्थात् तीमरी कसम' शिल्प के प्रति एक छटपटाहट आप देखेंगे—इन नए धड़कने का प्रयास यह रहा है कि उन्हें अपने को ठीक-ठीक मभिव्यक्त करने की बजाय लीट

देने की चिन्ता ज्यादा रहती थी—ऐसे किसी भी हुए है कि व्याज सिर ऊपर चढ़ जाने से अनुभूति उधार देने वाला डिग्री ले आया हो—नई-कहानी प्लेटनेस या सपा-टपा के प्रति विरोधी भी रही है इसलिए शिल्प-शैली के कर्ब उसमें अधिक दिखाई देते हैं। राजेन्द्र यादव, और स्वयं मैंने विषय को ठीक-ठीक सम्प्रपित करने के लिए ज़रूरत से ज्यादा प्रयोग किये हैं मैं तो यह कह सकता हूँ कि मैं स्वभाव से प्रयोग धर्मा रहा हूँ। कथा-चरित्र वातावरण पुष्प देशकाल और उद्देश्य तक मैं प्रयोग। प्रयोग की हमेशा दो दिशाएँ रहा करती थी, एक दिशा वह जो उसे प्राचीन से अलग करती है और दूसरी दिशा वह जो उसे नई ज़मीन तोड़ने को कहती है।

मैं सोचता हूँ अब अंचल और नागर को लेकर विभाजन नहीं किया जा सकता। रेणु ठेठ आंचलिक होकर भी नये है और जेनेन्द्रजी देशातीत कहानियाँ लिखकर भी पुराने। नयापन दृष्टि का है। इस दृष्टि को पकड़ा और ग्रहण किया जा सकता है यदि कुछ नये कथा संग्रहों का पाठ ईमानदारी के साथ किया जाये। फणी-श्वर नाथ रेणु का 'ठुमरी', मोहन राकेश का 'एक और जिन्दगी', राजेन्द्र यादव का 'किनारे से किनारे तक' कमलेश्वर का 'छोई हुई दिशाएँ' उषा प्रियम्बदा का 'जिन्दगी और गुलाब के फूल' मन्तू भण्डारी का 'तीन निगाहों की तस्वीर' कुष्णवलदेव वैद का 'बीच का दरवाज़ा', श्री नरेश का 'तथापि' रामकुमार का 'एक चेहरा' निर्मल वर्मा का 'परिन्दे', हरिशंकर परसाई का 'जैसे उनके दिन फिरे' शान्ती का 'छोटे घेरे का विद्रोह' प्रयाग कुशल का 'अकेली आकृतियाँ', और मेरा संग्रह 'मेज पर टिकी हुई कहानियाँ'—ऐसे संग्रह है जो अलग-अलग भाव स्तरों पर नए हैं। किसी में संवेदना की तीव्रता, किसी में युगबोध का संस्पर्श, किसी में तीक्ष्ण व्यंग्य, किसी में चित्रकला का सूक्ष्म शिल्प और किसी में जावन से काटे गये किसी एक समय के दर्शन किये जा सकते हैं। कहानी कभी समानान्तर होकर उभरती है, कभी विरोध-रूप होकर फैलती है। रूपक और प्रतीक कथा के माध्यम से सम्प्रेषित ही नहीं होते, ध्वनित और प्रतिध्वनित भी होते हैं। इस सारे शिल्प-सौष्ठव के बीच एक बात स्पष्ट दिखाई देती है कि कथाकार युग के साथ सम्पृक्त और रागात्मकता के प्रति असम्पृक्त एक साथ है। आज के कहानीकार की संवेदना सान पर चढ़ी हुई है, वह दिन-ब-दिन पैनी और गहरी होती जा रही है लेकिन इसके साथ ही वह भावुक और टची नहीं रह गया है। इन मामलों में वह गूड़ और रफ की कोटि तक पहुँच गया है। वह स्वभाव से किसी भी ग़लत लिवास को ओढ़ नहीं सकता मैं यह कह सकता हूँ कि समाज के वस्त्र नैतिकता के किसी टेलर ने सीये हे—वे ऊटप-टांग ढंग से काटे गये हैं और उनकी सिलाई आउट-आफ डेट है—मैं कहानी लिखने से पहले समाज का आऊट-फिट होना चाहता हूँ। देखता हूँ कि वस्त्रों पर परस्परा की

गई जमी है मैं पढ़ने डायक्वीनर हाना चाहता हूँ। यद्वा तक कि बीमारी मरने के रात्र पय पर मैं पम्पहरी घानाब्दी के दक्षिणावृत्त हिन्दुस्तानी का बहुलकदमो करने देखा हूँ तो उस पर डेला फेंकने को मैं अपने जन्म का पहला कर्तव्य समझने लगता हूँ। नई पाँड़ी का नयाकार किता न किमा स्तर पर किमी न किमो बात का 'एन्टा' प्रशय है। यह मय प्राधुनिकता का देन है और नई कहना क सिलर का इनसे निकट मन्वय है।

प्रय एण्टी-कहानी या प्रकथा का अत सामन भाती है। जा प्रकथा विदेश में है उससे हिन्दी का प्रकथा का विरूप थाटा भिन्न होता। भिन्न इसलिए कि जिन साहित्य का फर्नागना कहानी उस विरन या ईयराय स्वरूप का वही प्राप्त कर चुकी है—यद्वा तक पहुँचने के लिए हिन्दी को कहानी को सभी कुछ मोड़िया पार करनी है। यह सर्वथा व्यक्तिगत दृष्टिकोण है कि हिन्दी की कहानी पहले एण्टी-इविमेण्टल, यद्वा एण्टी-कम्पाजिशन, पहले एण्टी रामेण्टिक, पहले एण्टी पावट्री हागी फिर बाद का एण्टी-स्टोरी"।

इसी बीच नयु उपन्यास दर्जन में मेरुडा को मन्वा में पहुँच रहे हैं उसने ने अरिक्ताग मारागु तथा घटिया है। बड़े उपन्यास लिखे तो बड़ा गय लेकिन कोई भी उनका ठोका-ठोका निराह नहीं कर सका है। 'उबड़ हूँ लाग', 'घाघेरे बन्द कमरे' 'बोज', 'भूले विनरे विन', 'कूछ-मच', 'जय वर्धन', 'दूमकनु एक ध्रुति' सभी कहीं न कहीं कोई न कोई कमी लिए हुए हैं। जब उपन्यास हो नहीं लिखे गये तो एण्टी नाबेल की बात करना निरपेक्ष है। लेकिन यह सही है कि प्रच्छे उपन्यास लिखे आए गे क्योंकि उनकी जल्दतर स्वयं सबक महसूस कर रहे हैं—माय ही यह भी सही है कि प्रच्छे उपन्यासों का रूप 'गादान' या 'मेता प्रावर' में नहीं लिया जाएगा। उपन्यास, कहानी के विराट केन्द्रम का ही नाम नहीं है, सृजन की सम्पूर्णता का भी नाम है। सारे के सारे समाज बोध और कान-बाध का दे देने की उनमें क्षमता होनी चाहिए, माय ही उन्हें साहस्रीय तरा से मन्वा मुक्त होना चाहिए।

अब तक प्रकाशित सारे प्राधुनिक नया-साहित्य का सर्वेक्षण किया जाए तो यह लगेगा कि सारा साहित्य अनिवार्य रूप से यथार्थवादी है, इस सारे साहित्य में व्यक्ति-व्यक्ति के घेर, कु ठाए, उदासीनता, दूटन और ऊँच प्रकृति से ऊर्ध्वमुखी हैं—ऐसा कहीं नहीं लगता कि यादमो सौ-बाम मान को उम्र लेकर हो आया है और आमामय गर्भमय तक ही उनकी जल्दतरें परिमित हैं। एक जमाने में जो किम्ये कहानी लडके-लडकिया का प्रष्ट करने वाले समझे जाने थे आज उनका ही नया रूप प्राधुनिक बोध मिलाते वाला माना जाता है। मेरा एक और अध्ययन यह भी है कि अपनी मरी के देशकाल की जितनी बेहतर तसवीर नई कहानी में बनती है, साहित्य की अ य

किसी विधा में नहीं बनती। नई कहानों का शिल्प मनु और अमरकान्त की कहानियों सा कभी सोचा-सादा हो जाना है, कभी सर्वेश्वर और रघुवीर सहाय की कहानियों सा विचित्रभाषायुक्त, कभी निर्मल वर्मा की कहानियों सा सर्वथा विदेशी, कभी रेणु की कहानियों सा सर्वथा देसी, कभी श्रीकान्त वर्मा की कहानियों सा शैलीहीन, तो कभी राजकमल की कहानियों सा शैली प्रसिद्ध।—इसके बाद भी नई कहानी एक रास्ता है, एक दिशा है—मंजिल या ध्रुवतारा नहीं।”

(राजकमल चौधरी) :

“समकालीन कथा-साहित्य के बारे में इतने लोग इतनी तरह की बातें कह रहे हैं कि मुझे यह सोचने को मजबूर होना पड़ता है कि फिलहाल और कुछ कहने की जरूरत नहीं है। आज की कहानों को नये आयाम, और नयी भावभूमि, और नयी सामाजिकता, और नये दृष्टिकोण, और नये टेक्सचर, और नयी वैयक्तिकता, और नये सत्तों में इस तरह बांधा-जकड़ा जा रहा है, कि पाठक की बात तो बहुत दूर की है, आज के कहानी-लेखक को ही दिशा नहीं मिलती है कि कहानी क्या चीज है। वह तो लेखक इन तथाकथित सैद्धान्तिक आलोचना-प्रत्यालोचनाओं के व्यूह में अभिमन्यु की तरह घिर गया है, और अभिमन्यु की हत्या नहीं की गयी, तो कभी-कभी वह आत्महत्या भी कर लेता है। यह अत्युक्ति नहीं है कि पेशेदार समालोचकों-समीक्षकों के निहित स्वार्थों (Vested interests) के कारण, सहयोगी लेखकों द्वारा दिये गये गलत नारों और गलत स्टडीज़ के कारण, और मुनाफाखोरी के नानाविध हथकण्डों से आत्मलीन प्रकाशकों की व्यवसाय-बुद्धि के कारण धीरे-धीरे नयी पीढ़ी के कहानी लेखक आत्महत्या करने पर विवश हो रहे हैं। एक उदाहरण है, कमल जोशी। दूसरा उदाहरण है मार्कण्डेय। तृतीय उदाहरण है, फणीश्वरनाथ रेणु। इनमें से किसी को सहयोगी लेखकों द्वारा लगायी गयी भूठी लाइनआउट ने पराजित किया है। किसी को इस खयाल ने मारा है कि नामवर कहानी-लेखक बनने के लिए जरूरी नहीं है कि अच्छी कहानी लिखी जाय, जरूरी यह है कि चन्द फामूँचे, चन्द उसूल, चन्द पब्लिशिंगी स्टैंड अपनाये जायें। किसी को प्रकाशक ने मारा है। किसी को किसी और भ्रम या मायाजाल या गलतफहमी ने।

कहानियाँ लाश बन रही हैं। कहानी-लेखक खुदकशी कर रहे हैं। और इन लाशों का बड़ा ही शानदार जुलूस निकाला जा रहा है। किसी भी मासिक पत्रिका का कोई भी अंक उठा लीजिए। स्वतन्त्र लेखों में, टिप्पणियों में, स्तम्भों में, समीक्षाओं में, यहां तक कि प्रकाशित पत्रों में ही, कहीं न कहीं पर ऐसी बात जरूर

गर्द जमी है, मैं पहल डायबलीनर होना चाहता हूँ। यहा तक कि बीमरी सदी के रात्र पय पर मैं पम्पहरी सनाब्दी के ब्रह्मिपानुम हिन्दुभ्तानी का पहलबुद्धी करते देखता हूँ तो उस पर देला फेंकने को मैं भवन जन्म का पहला कर्तव्य समझने लगता हूँ। नई पीढ़ी का ब्यापार किमा न किमा स्तर पर किसी न किसी बान का 'एण्टी' व्यवय है। यह सब प्रायुनिकता का दन है और नई कहानी न सिलन का इनमे निकट सम्बन्ध है।

अब एण्टी-कहानी या सफा का गल मामन घाती है। जो ब्रह्मा विदेश मे है उसमे हिन्दो का सफा का बिरुप थाडा भिन हाता। भिन इसलिए कि बिन साद्विषा का फनातो कहानी उन बिरन या ईयरोय स्वरूप का बहो प्राप्न कर चुकी है—यहा तक पहुँचने के लिए हिन्दो को कहानी को समी कुछ मोड़िया पार करनी है। यह सर्वथा ध्यक्तित्व ह्यिन्डोण है कि हिंदो की कहानी पहले एण्टी-इलिमेण्टल, पड़ने एण्टी-कम्पाजीशन, पहले एण्टी रामेष्टिक, पहले एण्टी पायट्री हाती फिर बाद का एण्टी-स्टोरी"।

दमी बीच नपु उपन्यास दर्जना मे मेरुडा को मर्या मे पहुँच रहे हैं उसके मे अधिकान मागारण तथा घटिया है। बडे उपन्यास लिखे ता बडा गये लेकिन कोई भा उनका ठीक-ठीक निराह नही कर सका है। 'उचड़े हुए लोग', 'सम्बेरे बन्द कमरे' 'बीज', 'मूल बिमरे बिन', 'भूझ-मज', 'जय वर्धन', 'मूमरु एक धूनि' सभी कहो न कहो कोई न कोई कमी लिए हुए हैं। अब उपन्यास ही नही लिखे गये तो एण्टी नाबेल की बात करना निरपेक्ष है। लेकिन यह मही है कि मन्चे उपन्यास लिखे आए मे ब्याकि उनकी जरूरत सय भेक्षक महमूस कर रहे हैं—माय ही यह भी मही है कि मन्चे उपन्यासो का रूप 'गोदान' या 'मैना भावन' से नही लिया जाएगा। उन 'पाम, कहानी के विराट केतव्य का ही नाम नही है, सज्जन की मम्नूर्णता का भी नाम है। सारे के सारे समाज बीच घोर कान-शोध का दे देने को उनमे क्षमता होनी चाहिए, माय ही उसे सास्त्रोप नरस मे सर्वथा मुक्त होना चाहिए।

अब तक प्रकाशित सारे प्रायुनिक ब्या-साहित्य का सर्वेक्षण किया जाए तो यह लगेगा कि सारा साहित्य अनिवार्य रूप से यथार्थवादी है, इस सारे साहित्य मे व्यक्ति-व्यक्ति के घेरे, कु ठाए, उदासीनता, दृष्टन घोर ऊब प्रकृति से ऊर्ध्वमुखी हैं—ऐसा नही नही लगता कि सादवा सो-नचाम माल को उभ्र सकर ही माया है और सामान्य-मभावाय तक ही उसकी जरूरतें परिमित हैं। एक जमाने मे जो किम्मे कहानी लडके-लडकिया का प्रष्ट करने वाले समझे जाते थे आज उनका ही तथा रूप प्रायुनिक बोध सिखाने वाला माना जाता है। मेरा एक और अध्ययन यह भी है कि सपना मदी के देशकाल की जितनी बेहतर वसवीर नई कहानी मे बनती है, साहित्य की अन्य

किसी विधी में नहीं बनती । नई कहानी का शिल्प मन्त्र और अमरकान्त की कहानियों सा कभी सोचा-सादा हो जाता है, कभी सर्वेश्वर और रघुवीर सहाय की कहानियों सा चित्रभाषायुक्त, कभी निर्मल वर्मा की कहानियों सा सर्वथा विदेशी, कभी रेणु की कहानियों सा सर्वथा देशी, कभी श्रीकान्त वर्मा की कहानियों सा शैलीहीन, तो कभी राजकमल की कहानियों सा शैली ग्रसित ।—इसके बाद भी नई कहानी एक रास्ता है, एक दिशा है—मंजिल या ध्रुवतारा नहीं ।”

(राजकमल चौधरी) :

“समकालीन कथा-साहित्य के बारे में इतने लोग इतनी तरह की बातें कह रहे हैं कि मुझे यह सोचने को मजबूर होना पड़ता है कि फिलहाल और कुछ कहने की जरूरत नहीं है । आज की कहानी को नये आयाम, और नयी भावभूमि, और नयी सामाजिकता, और नये दृष्टिवोध, और नये टेक्सचर, और नयी वैयक्तिकता, और नये सत्यो में इस तरह बांधा-जकड़ा जा रहा है, कि पाठक की बात तो बहुत दूर की है, आज के कहानी-लेखक को ही दिशा नहीं मिलती है कि कहानी क्या चीज है । वह नी लेखक इन तथाकथित सैद्धान्तिक आलोचना-प्रत्यालोचनाओं के व्यूह में अभिमन्यु की तरह घिर गया है, और अभिमन्यु की हत्या नहीं की गयी, तो कभी-कभी वह आत्महत्या भी कर लेता है । यह अत्युक्ति नहीं है कि पेशेदार समालोचकों-समीक्षकों के निहित स्वार्थों (Vested interests) के कारण, सहयोगी लेखकों द्वारा दिये गये ग़लत नारों और ग़लत स्टडीज़ के कारण, और मुनाफ़ाख़ोरी के नानाविध हथकण्डों में आत्महत्या करने पर विवश हो, रहे हैं । एक उदाहरण है, कमल जोशी । दूसरा उदाहरण है मार्कण्डेय । ताजा उदाहरण है, फणीश्वरनाथ रेणु । इनमें से किसी को सहयोगी लेखकों द्वारा लगायी गयी झूठी लाछनाओं ने पराजित किया है । किसी को इस खयाल ने मारा है कि नामवर कहानी-लेखक बनने के लिए जरूरी नहीं है कि अच्छी कहानी लिखी जाय, जरूरी यह है कि चन्द फामूले, चन्द उसूल, चन्द पब्लिसिटी स्टन्ड अपनाये जायें । किसी को प्रकाशक ने मारा है । किसी को किसी और भ्रम या मायाजाल या ग़लतफ़हमी ने ।

कहानियां लाश बन रही हैं । कहानी-लेखक खुदकशी कर रहे हैं । और इन लाशों का बड़ा ही शानदार जुलूस निकाला जा रहा है । किसी भी सांसारिक पत्रिका का कोई भी अंक उठा लीजिए । स्वतन्त्र लेखों में, टिप्पणियों में, स्तम्भों में, समीक्षाओं में, यहां तक कि प्रकाशित पत्रों में ही, कहीं न कहीं पर ऐसी बात जरूर

मिल जाएगी या किसी सेवक को ऊँचा और किसी सेवक को नीचा करने के लिए, धाज की कहानी को किसी न किसी भूषण या दुष्पुण में मढ़िन या साहित्य करती है। हर दूसरा आलोचक, और हर तीसरा सेवक धाज की कहानी के दर्द, का, मिर दर्द का मसीहा बन रहा है।

एक बंधु सेवक ने अपने एक सेव में कथा-साहित्य की परिभाषा यों दी है, "मूलतः व्यक्तित्व और परिवेश के मार्थक सम्बन्धों में जीवन के स्वरूप और उसकी गति को समझने की सचेत प्रक्रिया का नाम ही कथा-साहित्य है।" यह परिभाषा मेरे पसंद नहीं पड़ती है। कथा-साहित्य क्या 'जीवन के स्वरूप और उसकी गति को समझने की सचेत प्रक्रिया' ही है? कथा-साहित्य 'गति को समझने की प्रक्रिया' है, या प्रक्रिया की अभिव्यक्ति है? क्या कोई उदाहरण लेकर इस व्यक्तित्व और परिवेश के रिश्ते और 'स्वरूप और गति' की समझदारी और इन सबकी 'प्रक्रिया' का समझा जा सकता है?

क्या इस प्रक्रिया का धर्म और धारणा देने वाली कहानियाँ लिखी गयी हैं, या लिखी जा रही हैं? क्या कहानी की सीमा में (क्याकि, कहानी धर्मशास्त्र या समाजशास्त्र मनोविज्ञान या दर्शन की धोसिम नहीं है।) ऐसा करना सम्भव है? और इस परिभाषा को धादर दिया भी जाय तो यह परिभाषा केवल कहानी के साथ ही नहीं, साहित्य की किसी भी विधा के साथ लागू हो सकती है।

बात दरमसल यह है कि नयी पीढ़ी के सेवक और आलोचक बातों को उलझाना चाहते हैं। इस बदर उनमाना चाहते हैं, इस तरह स्थितियाँ और परिभाषाएँ और मिद्धान्त गढ़ कर गैर करना चाहते हैं कि जो कुछ भी वे निलें और अपने बन्धुमा में लिखाएँ, वह सारा कुछ साहित्य के दायरे में मान लिया जाय—मान लिया जाय कि वह शिल्प की एक नयी विधि है, वस्तु की एक नयी शैली है, भाव का एक नया कोण है।

मैं इस पुरानी बहस पर उतरना नहीं चाहूँगा कि साहित्य मानव-जीवन और समाज की उन्नति-प्रगति का एक सहायक यन्त्र है, अथवा साहित्य मानव-जीवन और समाज को अपने विषय के रूप में प्रकृत करके भी उनसे सर्वथा स्वतन्त्र है। इस बहस में पढ़न में फायदा नहीं है, क्योंकि दोनों एकदम दो बातें हैं। मैं जीवन और समाज को साहित्य, विशेषतः कथा-साहित्य के विषय (Subject Matter) में अधिक कुछ नहीं मानता। यह नहीं मानता कि किसी मतवाद का प्रचार किसी मिद्धान्त का प्रचार, किसी नैतिकता या किसी जीवन शैली का प्रचार कथा-साहित्य का उद्देश्य है। जो लोग ऐसा मानते हैं उनसे मुझे कोई स्पर्धा नहीं है। इतना धन्य है कि सामा

जिक और राचनीतिक तन्त्र से, और इसकी उथल-पुथल से कथा-साहित्य दामन बचा नहीं सकता है, अपने को वेदाग नहीं रख सकता । किन्तु साहित्य के सौन्दर्य-मूल्य और जीवन के उपयोग मूल्य में कोई एकता नहीं है ।

युद्ध, अकाल, राजतन्त्र, बेकारी, महंगी, दूसरे देशों से सम्बन्ध, ग्रहकलह, आम चुनाव इन सभी बातों का असर कथा साहित्य पर पड़ता है, सामान्यतः कथा के विषय और स्वरूप पर पड़ता है । मगर इसका यह अर्थ कदापि नहीं है कि कथा-साहित्य को जीवन और संस्कृति की कलात्मक अभिव्यक्तियों के क्षेत्र से हटाकर, समाजशास्त्र और मनोविज्ञान के क्षेत्र में डाल दिया जाय ।

कहानी के बारे में तरह तरह की परिभाषाएँ गढ़ी जा रही हैं । नामवरसिंह जैसे नवोदित आलोचकों ने आज की कहानी को एक बार ही 'नयी कहानी' बना दिया है । 'नई कहानियाँ' (वर्षगांठ-विशेषांक, मई १९६१) में राजेन्द्र यादव का लेख छपा था, 'आज की कहानी : परिभाषा के नये सूत्र ।' इसी एक लेख के पर्यवेक्षण से पता चल जा सकता है कि आज की तथाकथित 'नयी कहानी' के लेखक और आलोचक क्या सोच रहे हैं, और यह सोच-विचार किस हद तक उचित-अनुचित है ।

आठ कालमों का यह लेख परस्पर विरोधी बातों, आत्म खण्डन और गलत निष्कर्षों से भरा है । पहले कुछ उदाहरण पेश करता हूँ—

(१) 'इन दस वर्षों में कहानी का एक ऐसा व्यक्तित्व जरूर संवरा और निखरा है, जो उसकी परम्परा से एकदम भिन्न है ।' और (२) 'कहानी के इस नये रूप ने परम्परा को ज्यों-का-त्यों ग्रहण कर लिया हो, ऐसा नहीं है । हाँ, कुछ सूत्र सामान्य हों तो हों ।' और (३) 'इस दशक की कहानी, जिसे हम आज की कहानी कहेंगे, ने इस समूह-गत सामाजिकता के वातावरण में आँखें खोलीं । चाहे तो इसे ही पिछली पीढ़ी की विरासत मान सकते हैं ।' और, (४) 'बात आरोप के रूप में कही जाती है, लेकिन अनजाने ही यह भी सिद्ध करती है कि आज के कथाकार ने उन्हीं (प्रेमचन्द, यशपाल या समकालीन उर्दू कथाकारों—मन्टो, वेदो, अशक, कृष्णचंदर इत्यादि) की परम्परा को विकास देने की कोशिश की ।—ये चारों परस्पर विरोधी versions राजेन्द्र यादव ने अपने इसी एक लेख में दिये हैं । अर्थात्, यादव के अनुसार आज की कहानी (यानी 'नयी कहानी' 'पिछली परम्परा से एकदम भिन्न' भी है, और फिर पिछली परम्परा से इसके कुछ सूत्रों में समानता भी है, और फिर इसके पास ('समूह-गत सामाजिकता का वातावरण') 'पिछली पीढ़ी की विरासत' भी है, और अन्त में, 'नयी कहानी' के कथाकारों ने प्रेमचन्द आदि की 'परम्परा को विकास देने की कोशिश' भी की है ।

जो हाँ, आज की 'नयी कहानी' के ये उद्भट कथाकार और दिग्भट माता-चक्र परम्परा के दारे में इसी तरह बाँधे करते हैं। वे मानते हैं कि अगर वे परम्परा को स्वीकार करेंगे, तो उन्हें 'नयी कहानी' का मौलिक सुधा नहीं माना जाएगा। मगर साथ ही उन्हें अपने को स्वयं का 'मातृज' कहने का चाहत भी नहीं है।

मैं इस बात का विरोधी हूँ कि आज की कहानी पिछली परम्पराओं से सर्वथा स्वतन्त्र है। मैं यही मानता हूँ कि हमने बण्डोप्रसाद हृदयेग, प्रेमचन्द, गुबरी, कौशिक, मुद्गल, शिवपूजनसहाय की परम्परा का ही भागे बढ़ाया है, उनसे एकदम दूट नहीं गये हैं। जहाँ तक कहानी की शिल्प दौलत का प्रश्न है हम बहुत तेज़ी से बहुत भागे बढ़े हैं। मुद्राराक्षस, रमेश दासी, निर्मल वर्मा और राजकमल चौधरी की कतिपय कहानियाँ शिल्प की दृष्टि से फासीसी, ब्रिटिश, और ममरीकी कथा-साहित्य के माधुनिकतम शिल्प की बराबरी करती हैं। मगर, ये कहानियाँ किसी प्रकार भी विदेशी कहानियों का अनुकरण या 'नकल' नहीं हैं, क्योंकि इनकी समस्या, इनका विषय, इनका परिवेश सम्पूर्णतः भारतीय है।

परम्परा से निद्रा हाकर, परम्परा से दूट विचार कर अपना अस्तित्व और अपना व्यक्तित्व कायम रखना कठिन ही नहीं, असंभव जैसा है। माधुनिकता के माधुनिकतम पुजारी भी 'ट्रैडिशन' से सर्वथा स्वाधीन हान की बात नहीं करते हैं। वे 'ट्रैडिशन' के दूटने की बात करते हैं। हर युग, हर काल, हर दशक क्या, हर क्षण पुरानी और पिछली परम्परा का कोई न कोई भाग दूँटा रहता है। हमारा हर कदम सिद्ध करता है कि हम पिछले स्थान से थोड़ा भागे जरूर बढ़े हैं। साहित्य और जीवन, दोनों ही क्षेत्रों में एक जाना, परम्परा से बंधे-बधाए रहना ही प्रगति और दुर्गति की निशानी है। मृत्यु का प्रामास है। मृत्यु है।

आज की कहानी में (जिसे मैं 'नयी कहानी' को सज़ा नहीं देना चाहता हूँ) हम साहित्य की अन्य विधाओं की तरह ही परम्परागत और-तरीकों और रीति को छोड़कर भागे भा रहे हैं। पहले कहानी की निश्चित सीमाएँ थीं, घटना की सीमा, चरित्र की सीमा, कथानक की सीमा, क्लाइमैक्स की सीमा। तरह-तरह की सीमाएँ। आज हम इन सीमाओं में बंधे रहना जरूरी नहीं समझते हैं। हम जरूरी नहीं समझते हैं कि हर कहानी में कोई न-कोई नतीजा (moral) निकलना ही चाहिए। कहानी क्षम हो जाती है, और प्रकृति कोई नतीजा नहीं निकलता है। साहित्य और कला की अन्य अभिव्यक्तियों की तरह ही कहानी भी हमारी नैतिकता या हमारे जीवन-मूल्यों पर कोई प्रभाव नहीं डालती है, हमें कोई 'हितोपदेशीय' सीख नहीं देती है (हल्के-शुल्के में) सिर्फ हमारा मनोरंजन करती है, और (भारी-भरकम शब्दों में)

हमारे रसबोध, सौन्दर्य बोध को अपने शिल्प, अपनी कलात्मकता द्वारा तृप्त करती है ।

इस युग में आकर कविता और कहानी बहुत हद तक चित्रकला और संगीत के निकट आ गयी हैं । कविता में संगीत और चित्रकला का प्रभाव मिलता है । कहानी में भी मिलता है । कला के सभी फॉर्मों पास बिचे आ रहे हैं । अभिव्यक्ति के माध्यम (medium) अलग-अलग हैं, अभिव्यक्ति का उद्देश्य एक ही है । और, यह उद्देश्य हमें मजबूर करता है कि हम परम्परा से एकदम 'भिन्न' नहीं हो जाएँ, परम्परा को ध्यान में और ज्ञान में रखकर ही आगे बढ़ते जाएँ । कविता और कहानी का पाठक, संगीत का श्रोता, कला-चित्रों और मूर्तियों का दर्शक, परम्परा के मार्ग पर चलकर ही इन कलासृष्टियों, की समझ पाता है, इनके सौन्दर्य का खुल प्राप्त कर पाता है । और अगर ये सृष्टियाँ, अगर रचानाएँ, शिल्प, शैली और वस्तु की दृष्टि से एक बार ही नयी' हैं, 'ट्रेडिशन' में इनकी कोई जड़ नहीं है, तो पाठक, श्रोता और दर्शक की तनिक भी सहानुभूति इन्हें नहीं मिल सकती ।

आज की हिन्दी कहानी को पाठकवर्ग की सहानुभूति मिली है, मिल रही है । यह जरूर है कि जितनी तेजी से कथा शिल्प का विकास हो रहा है, अपनी कला के प्रति कथाकार जितना सजग है, सामान्य पाठक की समझदारी का विकास और सजगता उतनी तेजी से नहीं बढ़ रही है । किन्तु ऐसा तो हर युग में होता आया है । खेलक नयी दिशाओं और नयी उपलब्धियों की खोज में आगे बढ़ता है, और पाठकवर्ग उसके पीछे-पीछे वहाँ तक पहुँचता है । हाँ, 'कमर्शियल' खेलक के साथ ऐसी बात नहीं होती, क्योंकि वह अपनी कला और अपने शिल्प पर जरा भी ध्यान नहीं देता है, अपने पाठक की रुचि और विषय बोध का ही खयाल रखता है ।

दूसरी बात यह है कि आज के एक कथाकार अपनी महत्ता सिद्ध करने के लिए, यह शिकायत करते हैं कि पिछली पीढ़ी के कथाकारों से उन्हें विरासत में कोई चीज नहीं मिली है ।

फतवेवाजी से धन्धा (सो भी थोड़े दिनों तक) चल सकता है, साहित्य-सृजन और साहित्यालोचन नहीं चलता है । किसी एक खेलक की बात तो दूर की है, पूरी की पूरी पीढ़ी आत्म-विज्ञापन और पर-निन्दा के कारण समाप्त हो जाती है । आज की पीढ़ी के 'नयी कहानी' लिखने वालों का भी यही हाल होगा, अगर वे विज्ञापन और व्यवसाय के 'नये सूत्रों' से प्राण नहीं बचाएँगे । नयी पीढ़ी को विज्ञापन की आवश्यकता नहीं है, नामवरसिंह की तरह नित नये नारे लगाने वाले आलोचकों की भी आवश्यकता नहीं है । 'नयी भाव भूमि', 'नयी सामाजिकता' 'व्यक्तिगत' सामू-

हिक्ता', 'निवेयक्ति क वेयक्तिक्ता' के तपाकयित 'सदर्भा' मोर 'परिरेक्ष्या' से प्रपन हट कर, प्रगर हम 'नयी कहानी' नही, सिर्फ कहानी लिखे, निर्मल वर्मा क 'परिन्दे,' मोर कमलेश्वर की 'नीनी भीत', मोर रामकुमार की 'डेक' मोर धर्मवीर भारती की 'गुल की बन्नो', मोर रेणु की 'तीसरी बसम' मोर रमेश मटियानी की 'एक कप चा', मोर उषा प्रियम्बदा की 'माह्वन्ध' मोर मुन्नाशम की 'सद्वि' मोर रमेश बशी की 'उसका न देखना' मोर कृष्णा सोबती का 'भोले बादशाह', निवप्रसादसिंह की 'विश्व महापूज', (यह शेष लिखने समय जो नाम याद आ गये, वही लिख दिये हैं, वैसे मोर भी बहुत सारे शेषक ग्रन्थों से ग्रन्थों कहानियाँ लिख रहे हैं।) जैसी कहानियाँ। ग्रन्थों कहानियाँ लिखना ही कहानीकार के लिए पर्याप्त उपाय है, 'परिभाषा के नये सूत्रों' के ताने-बाने में लिपट कर वह ज्यादा दूर तक भागे नहीं जा सकता है।

राजेन्द्र यादव भी अपने इस सत्र में बाँझा भी भागे नहीं जा सके हैं, प्रपन ही बनाये दोन-पंचो में उलझ कर रह गये हैं। कभी कहते हैं, 'सारी साहित्यिक चेतना कविता से हटकर कहानी पर केंद्रित हो रही है' मोर कभी कहते हैं, 'इस प्रकार पुण की समानता को पाने का प्रयत्न मात्र क कहानीकार को कविता की मोर मोहता है।' मोर फिर यह भी कहते हैं, 'इन दम वर्णों की कोई भी ग्रन्थी कहानी उठा लीजिए। उसका प्रभाव या परिणति एक भलक के सामे देखा या पाया हुआ सत्य नहीं होता वह तो कुहासे या चन्दन-गन्ध की तरह समस्त चेतना पर छा जाती है, उसका प्रग वन जाती है मोर मनमान ही आत्मा को सत्कार मोर दृष्टि देती है।' बाह, क्या ब्रिताई है।' देखा आपन, 'नयी कहानी' के इस पपन्धर के विचार से कहानी का 'प्रभाव' मोर 'परिणति', 'कुहासे' मोर 'चन्दन गन्ध' में हो रही है। उठ लीजिए, मात्र की कोई भी ग्रन्थी कहानी। मोर, कहानी नहीं सिधे तो 'जहाँ लक्ष्मी कैद है' या 'अभिमन्यु की आत्महत्या' या 'लुप्त' या 'पुराने नामों पर नया फ्रेट' को इन क्लाइमैक्स की पक्तियाँ पर मोर फरमाइये। 'यह घुटन, यह बदबू, सब मेरे ही कारण है। प्रगर 'मैं' 'वह' जानी तो सभी कुछ कितना साफ़मुश्क होना ! मात्र सापद हवा इधर की ही है बड़ी बदबू आ रही है - यह बदबू भी बड़ी प्रजीव-सी है, बड़ी सड़ी-मड़ी-सी जैसे सन्दूक के पीछे कभी चूहा भर जाता है तो बदबू पानी रहती है न, वैसे ही गन्ध है।'।

जो हाँ, वैसे ही गन्ध है, मोर इसे माई राजेन्द्र जी (जो अपनी इस कहानी के लेखक भी हैं) 'चन्दन-गन्ध' कह कर बेचना चाहते हैं। पुराने नामों की सड़ी हुई बदबू को आप चन्दन-गन्ध मान कर खरीदना चाहते ?

सारा अपराध राजेन्द्र यादव का नहीं है। बात ऐसी है कि कहानी लिखना पड़ता है, और उसे बाजार में बिक्री करना पड़ता है। अपनी कहानियों की दुर्गन्ध के बारे में 'चन्दन-गन्ध' का भ्रम फैलाना पड़ता है। तभी सम्पादक और प्रकाशक कहानी खरीदते हैं। अच्छी कीमत देकर खरीदते हैं। यह भ्रम नहीं रहे तो कहानी नहीं बिकेगी। और, कहानी नहीं बिक सकी तो लिखो ही क्यों गयी !

बात घूम-फिर कर खेलन और व्यावसायिक खेलन पर आ जाती है। कहानी लिखने का उद्देश्य जब तक कहानी बेचना ही रहेगा, कभी अच्छी कहानी नहीं लिखी जाएगी, कभी पाठकों को सच्ची बात नहीं बतायी जाएगी। केवल सिद्धान्त गढ़े जाएंगे, और केवल भ्रम फैलाये जाएंगे।

भ्रम फैलाये जा रहे हैं। 'विनोद'-मासिक (अगस्त १९६१) के अपने खेल 'भ्राज की कहानी: नयी चुनौतियाँ आत्मा-मन्त्र और कुत्र नोट्स' में राजेन्द्र यादव ने लिखा है, 'वाहे इस दशक के प्रारम्भ का 'नयी के द्वीप' हो या इस दशकान्त का 'भूख सच'—इधर जो भी उपन्यास आये हैं, वे 'नये कथाकारों' के नहीं 'पुरानों' के ही हैं। अपने को नयी संवेदनाओं की निमिति और नये बोध का वाहक कहने वाले कथाकार के पास उसकी अपनी पीढ़ी का प्रतिनिधित्व कर सकने वाला 'नया उपन्यास' कहाँ है ?' राजेन्द्र यादव के इस शिशु-प्रश्न का उत्तर दिया जाना आवश्यक नहीं है, क्योंकि मैं समझ नहीं पाता हूँ कि 'नयी कहानी' और 'नया कथाकार' और 'नया उपन्यास' आदि नयी-नयी' विशेषण से भूषित, उन शब्दों से उनका मतलब क्या है ! 'नया कथाकार' क्या हम उसे कहेंगे जिसने इसी दशक में लिखना शुरू किया है, या जो अपनी कहानी में आधुनिक शिल्प और शैली का उपयोग-प्रयोग करता है ? 'रसप्रिया' का कथाकार रेणु 'नया कथाकार' है (क्योंकि, 'रसप्रिया' शिल्प की दृष्टि से आधुनिकतम कहानी है) या वह 'पुराना कथाकार' है (क्योंकि वह लगभग १९४४-४५ से ही हिन्दी में कहानियाँ लिख रहा है ?)

जहाँ तक हिन्दी के वर्तमान खेलन का प्रतिनिधित्व करने वाले कथाकारों का प्रश्न है उनमें से कितनों ने ही अपनी पीढ़ी का प्रतिनिधित्व कर सकने वाले उपन्यास लिखे हैं। उदाहरण के लिए कुछ नाम सामने हैं। लक्ष्मीकान्त वर्मा का 'खाली कुर्सी की आत्मा' सर्वेश्वरदयाल सक्सेना का 'सोया हुआ जल' नरेश मेहता का 'झूठे मस्तूल' कृष्णा सोबती का 'डार से बिछड़ी', हरिशंकर परसाई का 'ज्वाला और जल' प्रेमप्रकाश दीपक का 'मानवी' हिमांशु श्रीवास्तव का 'लोहे के पंख', कमलेश्वर का 'एक सड़क सत्तावन गलियाँ', कमल के फूल', अमरकान्त का 'सूखा पत्ता', मुद्रा-राक्षस का 'मैडलीन', शैलेश मटियानी का 'होलदार' शानी का 'कस्तूरी' राजेन्द्र यादव

का 'कुलदा'। और जो कितने ही 'नये कथाकारों' के 'नये उपन्यासों' का नाम लिखा जा सकता है। और, इतने नामों के बाद क्या यादव का उपरोक्त प्रश्न हुआ में उठ नहीं जाता है कि 'नया उपन्यास' क्या है ?

राजेश्वर यादव जैसे एक ही नहीं है, कई हैं, जिनसे हिन्दी के समकालीन क्षेत्र का ग्रहित हो रहा है। क्योंकि, जब कि साज की हिन्दी कहानी गिर म मैली में, कथानक में, विषय वस्तु में, घटना-निर्वाह में, कथन में, कथ्य में, दृष्टि हो रही है, विविधता-प्रधान है। रही है, नये नये कैनवस और नये नये रंग भरना रही है, जब कि कोई कथाकार कुमायूँ और गढ़वाल के पहाड़ी घाटों में घूम रहा है, कोई महानगर के बड़े-बड़े दफ्तरों और बसों हाटों बाजारों की ज़िन्दगी में दूब रहा है, कोई ग्राम-जीवन का सुब-सुबपासो और दुब-दुबपासो में कहानियाँ के मोती निकाल रहा है, कोई प्रणय को लेकर व्यस्त है, कोई हिंसा और घृणा में लाल है, कोई माधुनिक सहरी ज़िन्दगी, माधुनिक ज़िन्दगी के शोषण के चित्रित कर रहा है, कोई यौन विह्वलों और कुशाग्रों के प्रदर्शन में लगा है, कोई कन कारखानों और लाना का 'मोती' बन जीवन दे रहा है, कोई पूँजीपतियों के व्यावसायिक हथकण्डों को परख रहा है। ऐसी स्थिति में राजेश्वर यादव कहते हैं, (एकाध घर बाद जो शायद, स्वयं उनकी कहानियाँ हैं।) छोड़ दीजिये, तो साज की सारी 'नयी कहानी' अपनी विषयवस्तु और उसके निर्वाह में यादव-जनक रूप में एक दूसरे से मिलती है।

और इस निर्णय के बाद वह और भी अन्तर्गत निर्णय देते हैं, 'नयी कहानी' का नायक अतीत में जीता है, वह अपनी से नहीं स्मृतियों से आक्रान्त है" — जब कभी भी वह वर्तमान में आता है तो ऐसे चिरियाते हुए निरोह कबूतर (आपने कभी 'कबूतर' को 'चिरियाते हुए' सुना है ?) के रूप में आता है, मानो काल अपने धरा का प्रश्रुतियों से उसके एक-एक पक्ष नाच रहा हो " "।" पक्ष कर आश्चर्य होता है, कहानी सम्बन्धी आलोचनात्मक निबन्ध में 'नयी कविता' नुमा ये पक्षियाँ लिखने का साहस लोगों में है। राजेश्वर यादव से मैं पूछना चाहूँ कि क्या उन्हें समकालीन ग्रन्थ कथाकारों की रचनाएँ पढ़ने का अवकाश मिलता है ? साज की कहानी के किन नायकों से उनका परिचय है ? क्या, उनका परिचय मोहन राकेश, निर्मल बर्मो, और मन्मू भट्टारी के नायकों तक ही समाप्त हो जाता है ?

अतीतजीवी और स्मृति भोगी हर यादमी होता है, चाहे वह किसी कारखाने का कुली यजदूर हो, चाहे कोई कवि दार्शनिक। लेकिन यादमी अगर समाज में रहता

है, और उसे जीने के लिए, सुख-संतोष के लिए मिहनत-मजदूरी करनी पड़ती है, तो वह हर वक्त 'अतीत में जीता हुआ' और स्मृतियों से आक्रान्त' नहीं रह सकता है, नहीं रहता है। और, आज की हिन्दी कहानी ऐसे ही आदमी की कहानी है। आज की कहानी का नायक दफ्तर का मालिक होता है, किरानी, होता है, प्यार करने वाली स्त्रियों का पति होता है, यावारा लड़की का आशिक होता है, रिक्शा चलाता है, टैक्सी चलाता है, शराब पीता है, जुआ खेलता है, अपने वच्चों को प्यार करता है, बेटी के ब्याह के लिए रुपये जमा करता है, पड़ोसी की मदद करता है, चोरी करता है, बेरोजगारी में मुत्तिला रहता है, शादी करता है, डाइवर्स खेता है, नये मकान बनाता है, किराये के मकान में रहता है, खेतों में ट्रैक्टर चलाता है, चुनाव लड़ता है। हारता है, जीतता है, हँसता है, रोता है.....आज की कहानी का नायक वह हर कुछ करता है, जो आज का आदमी करता है।

आज का आदमी कहानी भी लिखता है, और कहानी के बारे में 'आत्मावलोकन और कुछ नोट्स' भी लिखता है—मगर, वह लेखकों और पाठकों के सामने गलत तथ्य और गलत सिद्धान्त पेश नहीं करता है। उसे नहीं पेश करना चाहिए। जीवन और साहित्य के प्रति ईमानदारी यही कहती है, यही मांगती है।

आज की हिन्दी कहानी का नाम आप 'नयी कहानी' रखें या 'पुरानी कहानी' रखें या उसे सिर्फ 'कहानी' कहें, कोई फर्क नहीं पड़ता है। फर्क तब पड़ता है जब आप आज की कहानी पर ऐसी बातें, ऐसे गुण या दुर्गुण आरोपित करते हैं, जो उसमें नहीं हैं, और उसकी ऐसी परिभाषाएं घोषित करते हैं, जो आपका पाठक तो क्या स्वयं आप भी नहीं समझ पाते हैं। नासमझी की यह आदत अच्छी आदत नहीं है, और लेखक की सैहत पर बुरे असर डालती है।"

(दूधनाथ सिंह) :

"लेखन की व्याख्या स्वयं लेखक के लिए (कम-अज-कम मेरे खयाल से) उतनी सहज नहीं होती। 'सम्पूर्ण वस्तु' को रचनात्मक-तनाव के दौर में 'पुनः-पुनः जीने' में रचनाकार की काफी शक्ति खर्च हो जाती है। फिर उस 'पुनः-पुनः जीने' को पृथक् से व्याख्यायित कर पाना कठिन लगता है। एक बात और है—इस प्रकार की व्याख्या या जाँच-परख अपने रचनात्मक अनुशासन के लिए तो की जा सकती है, हर लेखक करता ही है, लेकिन यह इतनी अप्रत्यक्ष होती है; लेखन-प्रक्रिया के साथ कुछ इस तरह घुली-मिली होती है कि उसे पृथक् करना शीघ्र सम्भव नहीं हो पाता।—ऐसा सम्भव होता

तो समार के सनी उच्चकोटि के कलाकार उच्चकोटि के भालोवक भी होते ।

नई कहानी और पुरानी कहानी का अन्तर क्या है ? केवल हिन्दुस्तान में ही नहीं, सारी दुनिया में । अन्तर कुछ इस प्रकार है । पुरानी कहानी मनुष्य की, जीवन की, समाज की, इतिहास और व्यक्तित्व की एक 'व्याख्या' प्रस्तुत करती है एक 'इन्टरप्रिटेशन' देती है । चाहे वह चैवत्र हा या मोपासां घो' हेनरी हो या मांम या गो मयवा केयरीन मेसफील्ड या बाल्जाक, प्रेमचन्द हो या गरुड, ताराशंकर, गंगाधर माडगिल या जेनेन्द्र कुमार और यमपाल ।

नई कहानी मनुष्य की, जीवन की, समाज को और ऐतिहासिक मन्दर्भ का 'भेलती' और 'महसूस' करती है । यह अन्तर इतना सूक्ष्म है (गो कि घटित हो चुका है) कि माधारणतया हमारे पुराने या बहुत-से उन कहानीकारों की समझ में नहीं आता, जिनके धामने 'व्याख्या' वाला रूप उतना स्पष्ट और सामान रहा है । (मूलतः ये लोग भी पुराने ही हैं ।)

इसे एक और तरह से कहा जा सकता है । 'कहानी बनाने' और कहानी का प्रपने-प्राप्त कथाकार के हाथों से 'घटित होने' का अन्तर ही पुराने और नये का अन्तर है । चैवत्र भी कहानी बनाने हैं, मोपासां भी, प्रेमचन्द, जेनेन्द्र और यमपाल भी । बहुतों ने उनसे कहानी बनाना सीखा भी है और बनूँगी सीखा है । किन्तु एक बहुत लम्बे अर्थों के बाद आज हमें पता लगता है कि 'कहानी का घटित होना' (एक तरह से समझने की सारी कलाओं में यह प्रवृत्ति आज मिलती है) किस तरह हमें इतिहास, समाज, युद्ध और मनुष्य के निकट सच्चे अर्थों में ला देता है ! किस तरह रचनाकार और रचो जाने वाली/जस्तु के बीच की दूरी लोप हो गई है ! और उसकी जगह एक सहज आत्मीयता और भागीदारी की भावना ने ले ली है । शताब्दियों से सारे कथाप्रेमियों का 'एप्रोच' या उसकी उन्मुखता इसी 'निकटता के महसास' की ओर रही है । यह निकटता का महसास धर्मकारिक नहीं है, बल्कि एक सच्चा बोध है । सामाजिकता, इतिहास और मनुष्य की यह सार्यक्ता पहली बार अपनी सम्पूर्ण तीव्रता के साथ आज रचनाकार के धामने प्रकट हुई है । इसीलिए 'कहानी बनाने' की आवश्यकता उसे नहीं पड़ती । वह कहानी के 'घटित होने' का साक्षी होता चलता है । इसके बाद भी जो मानसिक ऊँचाई, एक आरोपित मनादर्शन, विज्ञान के रटे-रटाए, मिडान्तो या मान शिल्प की चतुराईयों में विश्राम रखत है, और सामाजिक-ऐतिहासिक आवश्यकताओं की ओर से भाँखें मूँद लेते हैं, वे धन्य ही कहलायेंगे ।

नये कहानीकार के लिए 'फर्स्ट-हैंड-एक्सपीरियन्स' पहली शर्त है । यहाँ कुछ भी जुटाया नहीं जा सकता । न जोड़-बटोरकर या गूँथकर ही कुछ किया जा सकता

है। ऐसा जोड़-बटोरकर बनाया हुआ सारा लेखन पुराना है—चाहे वह नयी या आधुनिकताओं का ही क्यों न हो। रचनात्मक स्तर पर सदियों बाद यह तथ्य सामने आया है कि कथाकार को स्वयं और सदा रचना के प्रति एक पार्श्व, रचनात्मक स्तर पर, होना पड़ेगा। यह तथ्य शिल्प और वस्तु की धारणा-मस्त्रन्धी बहुत-से प्रश्न उठायेगा या शायद उठा रहा है, लेकिन जब तक लेखन-कर्म मनुष्य के पास है— किसी जानवर या देवता या अतिमानव के पास नहीं—तब तक आज से और आज से आगे की ऐतिहासिक माँग—समाज और समाज-निर्माता मनुष्य की त्रिविशताओं को सहने और उसका 'निकटतम ग्रहसास' दिलाने के लिए यह शर्त एक अनिवार्य आवश्यकता बनी रहेगी। इसे अस्वीकार करना आधुनिक और सच्चे लेखन की दिशा छोड़ना होगा।

पहले का कहानीकार कहता था—'यह आदमी सुखी लग रहा है। इसे सुखी दिखाया जा सकता है।' यह आदमी बीमार लग रहा है; इसे बीमार बनाया जा सकता है।' आज का कहानीकार कहता है—'यह आदमी सुखी है; यह आदमी बीमार है।'

उस जादू की छड़ी का आज हमारे लिए कोई अर्थ नहीं, जिससे किसी लड़के का गला काट कर, खून दिखाकर जादूगर दर्शकों को चकित कर देता था। हम आँखें बाँधने में नहीं, आँखें खोलने में विश्वास रखते हैं। वैसी जादूगरी आज कितनी उपहासास्पद लगती है !

सच्चा लेखक आज पहले की अपेक्षा और भी अधिक अभागा हो गया है, क्योंकि उसे उन लोगों के प्रति अपने लेखकीय कर्म में (अनुभव की तीव्रता में) उत्तरदायी होना पड़ता है, जिन्हें सुविधापूर्वक जीने की आदत पड़ गयी है; जो एक बिस्तर और रजाई के लिए दुनिया का बड़े-से-बड़ा गुनाह कर सकते हैं और उनके कानों पर अपराध की जूँ तक नहीं रेंगती; जो भाषा को तो तर्क-जाल में उलझा सकते हैं, लेकिन सम्पूर्ण जीवन की कठिन यंत्रणाओं को न तो सह सकते हैं न यह बात उनकी समझ में आती है; बल्कि उनके लिए यह सब-कुछ एक मजाक है। आज का रचनाकार ऐसे लोगों की क्रूरताओं से भी अपने को घृणित नहीं रख सकता। फिर इससे बड़ा नरक और क्या हो सकता है ! जीवन की क्रूरताएँ खेलने की बात इस सन्दर्भ में समझी जा सकती है।

नई कहानी की यह खेलने और महसूस करने की वास्तविकता—मनुष्य और उसकी सामाजिक परिवार, उसके आचरण, व्यवहार और संघर्ष को रचना के लिए प्रथम अनिवार्य वस्तु मानती है। इसीलिए 'वस्तु' के यथार्थ के परे आज लेखन का

काई दर्शन नहीं हो सकता। न हो कहानी का। एक गहरे स्तर पर छोटी से छोटी घटना या संकट, व्यवहार या अनुशोचना—पूरे मानव-समाज को पुनर्निर्मित करती चलती है। जब तक आज का कहानीकार इस पुनर्निर्मित की ऐतिहासिक आवश्यकता का नहीं समझेगा, वह अपने लेखन में स्वयं एक पार्टी नहीं हो सकता। इस तरह वह मूल रूप से आधुनिक जीवन की अवस्था का समझने में इन्कार करेगा और मूलतः उसका सम्पूर्ण जीवन व्यर्थसे खर्च होगा, जिसका इतिहास और मानव-समाज की गतिशील धारा से प्रत्यक्ष और अन्तिम सम्बन्ध बना भी स्थापित नहीं हो सकेगा।

वस्तु को महत्त्व करने की यही वास्तविकता नई कहानी को एक अनिवार्य शिल्प देती है। इस शिल्प के कई रूप हो सकते हैं। लेकिन उसमें कुछ बातें निश्चय ही नहीं होती—जैसे वस्तुकारिक प्रदर्शन, वस्तु से विच्छिन्नता, अविश्वसनीयता और मनोवैज्ञानिक ऊहापोह। इसके विपरीत यह शिथिल प्रशान्त, तीव्र और अन्तर से निरस्त होता है। आज छोटी-से-छोटी घटना के भीतर एक 'क्वैसिकल-टाइप-ट्रेजेडी' छिपी है। जीवन जितना ही छोटा हो गया है—जितना ही विवश और कुर—अपनी गरिमा में उतना ही प्रशान्त और गहन। नई कहानी का सबसे शिल्प इसी 'नई क्वैसिकल ट्रेजेडी' का शिल्प है—होगा। 'वस्तु' के भीतर से उद्भूत, उसको प्रथम मापता देता हुआ और साथ ही उसके अन्धकार को उजागर करने का प्रयत्न करता हुआ।"

(अश्विनी कुमार) :

"आज की कहानी यानी नई कहानी ने साहित्य में इतना महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त कर लिया है कि एक बारगी ही पाठकों और आलोचकों का ध्यान इसकी ओर गया है। आलोचक जहाँ नई कहानी को समझने के लिए पूरी तरह उसकी पुष्ट भूमि और उपलब्धियों या विशेषताओं की पर्वत दर पर्वत स्पष्ट करना चाहते हैं, वहीं प्रबुद्ध पाठक भी उसे पूरी तरह समझने के लिए उत्सुक है।

पाठक निश्चय ही आज की कहानी में ताजगी महसूस करता है, पुरानी कहानियों के मुकाबले उसे आज की कहानी अपनी समस्याओं और उलझनों का सच्चा प्रतिनिधित्व करती प्रतीत होती है। नई कहानी पुरानी कहानी की तरह हमारे लिए मनोरंजन का साधन नहीं है, बल्कि हमारे जीवन के सत्यो के गम्भीरता से प्रस्तुत करने वाली है, वह हम पर समाधान नहीं लाती, हमें उपदेश नहीं देती हमारे परिवेश और हमको उस का उस प्रस्तुत कर देती है, अब यह हमारे

काम है कि हम स्वयं पर और अब भी परिस्थितियों पर सोचें और जीवन को बेहतर बनाने के लिए मार्ग तलाशें ।

छायावादी कविता में जो स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह परिलक्षित होता था, वही आज की कहानी में है । नया कहानीकार जीवन की वारोक्तियों पर विचार करता है । आज वह घटना प्रधान या चरित्र प्रधान कहानियाँ लिखना पसंद नहीं करता, वह कहानी के मध्यम से पसंद करता है किसी जीवन मूल्य का उद्घाटन और इस उद्घाटन में वह बँधी बँधाई शैली से काम नहीं लेता है, यानी उसका शिल्प बदला है । हम यह स्वीकार करते हैं कि पुराने कहानी की शिल्प की पृष्ठ भूमि रही है, लेकिन वह है पृष्ठ भूमि भर ही ।

शिल्प के अतिरिक्त नए कहानीकार की दृष्टि में भी बदलाव आया है, वह स्थितियों, घटनाओं, समस्याओं तथा व्यक्तियों के प्रति वैसी पहल नहीं करता जैसी पुराने कहानीकार करते थे, वह अब कहानी में हृदय से उतना काम नहीं लेता जितना कि मस्तिष्क से लेता है । इसीलिए नई कहानी आज के बौद्धिक युग का प्रतिनिधित्व कर पाती है । भविष्य की विकसित कहानी के लिए हमें नई कहानी को एक सोपान मानना चाहिए, कहानी के इतिहास में एक उपलब्धि ।”

इन सारे उद्धृत मतों से एक बात बहुत साफ हो जाती है कि नई कहानी पर अलग अलग कोणों से गम्भीरता पूर्वक विचार हुआ है । नए पुराने लेखकों ने साफ तौर पर अपनी अपनी बातें कही हैं । व्यक्तिगत आक्षेपों और मसीहाई भरी तकरीरों (दोनों ही लेखक को कमजोर साबित करती हैं और कमजोर लेखक को अपनी विशेषताएँ हैं) को छोड़ कर नई कहानी पर अब तककी बहम काफी विचारोत्तेजक रही है, ऐसा हम मान सकते हैं । मान हम यह भी सकते हैं कि इस बहस में कहानी को व्यतीत कहानी से भिन्न आलोचना के क्षेत्र में वैचारिक स्तर पर एक नया संदर्भ मिला है । यह नया संदर्भ (यदि हम चाहे तो) समूचे कथा साहित्य को समझने में हमें मदद दे सकता है और कथा साहित्य के पुनर्मूल्यांकन की ग्रहणियत हमें महसूस कराता है । इतना और भी कि अब तक न अपनाई गई एक नई दिशा से हम कहानी की समीक्षा कर सकते हैं । हम चाहते हैं कि कहानी पर यह बहस हिन्दी कथा साहित्य का एक नया आयाम हो और कथा की मूल्यगत आगत सम्भावना को परत दर परत प्रस्तुत करने के लिए शक्तिशाली पृष्ठ भूमि बहरहाल !

नयी कहानी . सम्भावनाओं की खोज

रवीन्द्र कालिया

यह सब है कि किसी प्रामाणिक समीक्षा-मण्डित तथा किसी स्पष्ट विचार-रेखा का अभाव ही कथा-समीक्षा की दरिद्रता का सबसे बड़ा कारण है, परन्तु यह उममे भी बहुत बड़ा तथ्य है कि कहानी क्या, जीवन की किसी भी जीवत प्रक्रिया को किसी भी परिधि के सकोच में रखना मुश्किल हो जाता है। यही कारण है कि कहानी की मुक्ति, समीक्षा के लिए बंधन बन जाती है। इस मुक्ति-बन्धन का एहसास नई कहानी और उसकी समीक्षा के सन्दर्भ में महज ही हो जाना है। समीक्षा के किसी अनुकूल आधार को उत्प्रेक्षित कर पाता तो दरकिनार, विश्व में कहानी का स्वतन्त्र विधा के रूप में अध्ययन ही नहीं किया गया था। इवर फ्रॉक ओ' कूनर ने भी हेन, एडविन मोचे, सुम्बाक, मॉस्टिन राइट, स्प्रांग्रा फाउन्टन, यस्टन घावि ने इस दिशा में महत्वपूर्ण कार्य किया है।

सम्प्रान्ति की इस स्थिति में कहानी का मूल्यांकन मोलोटको की निजी रवि-प्रशिक्षण आधार पर होता रहा है। कहानी का मूल्यांकन कभी नैतिक-प्रवर्तक, शैली-प्रश्लीन, स्वयं प्रत्यक्ष, प्रशो-दुरी, व्यक्तिक-समाजपरक आदि विभाजन-संश्लेष में रखकर किया गया, जो कहानी के वास्तव एवं सतहों धरातल का ही स्पर्श कर पाता है, कहानी की अन्तरात्मा और उसके वास्तविक प्रसंग का सम्प्रेषण करने में असमर्थ रहता है, और कभी कहानी के मूल्यांकन के लिए रीतिगुनी निर्यात प्रसूषे पुनः प्रामाणिक किये गए। कहानी का 'नख' में सिख तक दुस्त' कहानी भी एक ऐसा ही फामूला है, जो कथा-समीक्षा के सन्दर्भ में कोई प्रसंग नहीं रखता। सुगन्ध, मजो हुई, सुनियोजित दरिया हो सकती है, कहानिया नहीं। नख-सिख से दुस्त नायिकाएँ होती हैं, कहानिया नहीं।

यदि कहानी के इतिहास पर दृष्टिपात किया जाए, तो लगता है कि कहानी अपनी सफलता के चरम बिंदु का स्पर्श करके कई बार निशेष हुई है। यदि ओ' हेनरी एक शिखर था तो दूसरा, चंख व तीसरा, फिर मॉन, हेमिंग्वे, फॉकनर, टॉमस मान, कापका इत्यादि अपनी अपनी जगह महत्वपूर्ण हैं। ये शिखर कहानी के प्रति आस्था तो उत्पन्न हैं, पथ प्रदर्शन नहीं। आज का नया कहानीकार

ऐसी ज़मीन का अन्वेषण कर रहा है, जो कविता ने गीत से अपहृत की है, या अमूर्त कला ने यायार्थ-वादी कला से या सघे हाथों ने पेंसिल के 'रफ़ स्केच' से। कला और विज्ञान नई कहानी में रूपायित हो रहे हैं। निर्मल वर्मा ने यदि कहानी के लिए संगीत की ज़मीन तोड़ी, तो मोहन राकेश ने नाटक की, रमेश बशी ने चित्रकला की। रेणु, मार्कण्डेय, शैलेश की कहानियों में यदि लोक-कलाएं मूर्त हो जाती हैं तो रामकुमार, विमल, प्रयाग की कहानियों में यांत्रिक और प्राविधिक सभ्यता का अभिशाप देखा जा सकता है। अग्रकरांत और शेखर जोशी की कहानियां ययार्थ के मानवीय और जटिलतर रूप की गवाह हैं।

इस विरोधाभास का कारण ढूँढ़ने में मैं प्रायः असमर्थ रहा हूँ कि जिन कथा-कारों में कहानी को कहानीपन में, किस्सागोई से, वास्तविक सीमाओं से मुक्त करने का आभास मिलता है, वे अपनी पहुँच में छाया-वादी होते चमे गए हैं, तथा उन्होंने उस उर्वरा भूमि का भी परित्याग किया है, जिससे कहानी ने अब तक खुराक ग्रहण की थी, जिसकी वजह से प्रतिष्ठा अर्जित की थी। ऐसे कथाकार या तो घोंघों में कुनमुनाते रहे हैं या अपने अत्यन्त निजी दुःखों, कष्टों, वधेशों, सनकों और कभी-कभी अपनी बीमारियों को 'ब्लोरीफ़ाई' करके एक मायावी अथवा हीरोइक या रोमेंटिक जगत् की रचना में व्यस्त। इस वर्ग के कथाकार पाठकों को कष्टाद्रु करने या उनकी सहानुभूति अर्जित करने में अपनी कुशलता का परिचय भी देते हैं।

अपनी धारणा भी व्यक्त करूँ, तो कहूँगा कि भूठ, फरेब, धोखादेही, प्रवंचना, हिपोक्रसी, डिप्लोमेसी, दुहरे व्यक्तित्व भी मुझे परेशान नहीं करते और न ही इन पर व्यंग्य करना मुझे अभोष्ट है, क्योंकि मैं समझता हूँ कि ये यान्त्रिक और प्राविधिक सभ्यता की समस्त यन्त्रणा और विसंगतियों का शव अपने कन्धे पर ढो रहे हैं। इनका अत्यन्त आत्मीयता से उद्घाटन करना मुझे अधिक प्रिय है। पाठकों का विश्वासभाजन बनने की अपेक्षा उनमें शामिल हो जाने में अधिक आकर्षण है। फोडलर की यह बात मुझे पसन्द आती है कि,

'द कन्टेम्पुरेरी आडिथेंस फारगिद्व द लायर इन आर्ट; ईविन एड्जेट्स हिम !

इट नोज़ ही इज़ लायंग, बट इट नीड्स हिज़ लाइज़ ! इफ़ हैपीनेस इज़ द फ़ैकटरी आफ़ वीइंग बैल डिसेम्ब, मोस्ट मेन कैन नो लांगर एचिव इट ऑन दियेर ग्रोन । दे मस्ट बी लाइड टु एवेरी डे, एण्ड दे आर विलिंग टु पे बैल फॉर द सर्विस !

यह इतिहास की सहज परिणति है कि जब तक किसी बात को विचार और

चिन्तन, ज्ञान और विज्ञान की ठोस भूमि नहीं मिलेगी, वह मनोरंजन और शारीरिक प्रभाव की नियति से ऊपर नहीं उठ पाएंगी। गुरु-गम्भीर प्रातःपञ्चवर्ण और सत्यान्वे-
षण व स्वप्न इस ठोस आधार से बचि होकर निस्तेज हो जाते हैं और छोटी छोटी खुशियों और छोटे-छोटे गमों की काल-परिधि से ऊपर नहीं उठ पाते। व्यापक मानवीय संवेदना का भार वहन करने का हमारे दैनन्दिन जीवन क इतिहास प्रसंग कहानी के लिए निरन्तर अनुपयोगी होते जा रहे हैं। वैसे वक्त पर नहीं मिलता, तो इसका सीधा तात्त्विक सिक्कापत की किताब में है, जो कण्डवट्टर के पाम हर बक्त रहती है। पड़ोस के बच्चे शरीर हैं या मुझे किमी लडकी से प्रेम हो गया है, तो इसका आज की कहानी से क्या तात्त्विक ? बाजार में चीनी की किस्मत है या कॉन्जिक्ट डेडविगन की, तो इसका महत्व सप्तादक के नाम या मन्त्री के नाम पर से अधिक नहीं है, क्योंकि इन कठिनाइयाँ के निवारण का कार्य पत्रकारिता अधिक कुशलता से सम्पन्न कर सकती है। पारिवारिक झगडा, गली मुतल्ले तथा भुनिमिपेलिटो की समस्याओं, भामी-नन्द के झगडा, कानी कुंवारी लडकियाँ के हृन्मयविदारक विवरण, या सामाजिक जीवन की ऐसी समस्याएँ आज स्थानीय राजनीति, ईवनिंग न्यूज से अधिक महत्व नहीं रखती। महत्व है उस मानवीय संवेदना का, उस बृहत्तर काल-प्रवाह का, जो इनके स्पष्ट से जब-जब और जहाँ-जहाँ लण्डन, आम्बोलिन और विविधित होना है। कहानी जब तक पत्रकारिता से ऊपर उठ कर किमी बृहत्तर मानवीय संवेदन का वहन करने की सामर्थ्य नहीं रखती तब तक वह 'माय कहानी' है, नानी दाय सुनी कहानी के समानान्तर। ऐसी ही छटपटाहट का आभास रिल्क की कुछ आरम्भिक कविताओं में मिलता है, जैसे एक बार उसने कहा था

ओह, डेट आई अम बैनिशड

फाम गॉन टुथ

मियर फूल ! मियर पोइटर !

रिल्के का सारा सघर्ष कविता की विचार या चिन्तन की भूमि प्रदान करना था। इस प्रक्रिया में वह कवि ने चिन्तक नहीं हो गया बरिन्त आज भी कवि रूप में उसकी प्रतिष्ठा है। यह उसकी सफलता थी। उसका सकल्प मात्र के कयाकार का भी सकल्प है, जो रियोज्ज्यार कर निर्यातित परिभाषाया और रेखाओं में रंग भर कर अपने कर्तव्य की समझने में समर्थ पाता है

माइ १ इन एवरीथिंग डेट हैज़ नेवर बीन सेड विफोर

माई डेडीकेटेड फीलिंग्स माई डिजायर टु सैट फ्री,

एण्ड वन डे देयर शैल कम टु मी स्पोंन्टेनियसली
 दैट विह्व नौबडी हैज् एवर डेयर्ड टु विल !

रिल्के की सफलता के नीचे ऐसे बीसियों प्रश्न दब जाते हैं, जो हिन्दी कहानी के सन्दर्भ में बार-बार उठाए जाते हैं ।

जैसे कमिंटमेंट का प्रश्न । मेरा कहने का अभिप्राय है कि कमिंटमेंट का सीधा सम्बन्ध लेखक के विन्तन पक्ष से है । विन्तन और लेखन में विरोध की स्थिति केवल 'मात्र कहानीकारों' के यहाँ मिल सकती है ।

अक्सर यह भी सुनने में आ रहा है कि साहित्य जीवन से दूर हटता जा रहा है । वस्तुतः यह स्थिति वहाँ उत्पन्न होती है जहाँ जीवन का प्रवाह इतिहास की दायित्वपूर्ण और विद्युत्गामी प्रक्रिया से तालमेल नहीं बिठा पाता, जहाँ वह मानव की उस व्यापक उपलब्धि के समानान्तर नहीं आ पाता, जो उसने जीवन के अन्य अनेक क्षेत्रों में अर्जित की होती है । यही कारण है कि प्रकटतः साहित्य जनसाधारण के जीवन के चित्रण से दूर हटता हुआ दिवाई देता है, परन्तु मूलतः वह एक नव-धरातल से संवेदना का स्पर्श करता है, जिसकी छायामात्र का आभास जनसाधारण को हो सकता है । आधुनिक साहित्य उस वर्ग का उपजीव्य हो रहा है जो एक ही लीक पर पीढ़ने वाले जनसाधारण का संचालन करता है । जो समय का पूर्व ज्ञान रखने में सक्षम है । जो जीवन की मूढ़ आवृत्तियों से पंगु नहीं हो जाता, बल्कि जीवन की स्थूल वस्तु-चेतना तथा संवेदना-धारा में एक नया अध्याय जोड़ता है । जो मानसिक रूप से ज्ञान, विज्ञान तथा दर्शन द्वारा उत्पन्न 'क्राइसिस' से सम्बद्ध है, जो वैज्ञानिक प्रगति तथा प्राविधिक विशिष्टीकरण से सामाजिक संरचना में निरन्तर अकेला होता जा रहा है । कहानी की स्थूल वस्तु-चेतना तथा आन्तरिक प्रौढ़ता एवं विन्यास का सृजन करने वाले ये अनुभवजन्य परिवर्तन कहानी के शिल्प तथा शैली-पक्ष को भी आन्दोलित कर रहे हैं । कला-सृजन के पुराने अभ्यास निस्तेज हो रहे हैं । वह युग समाप्तप्राय है जब कोई 'ओल्ड मास्टर' दसियों वर्ष एक ही कलाकृति में व्यस्त रहता था । पहले उसकी विचक्षणता या कार्य-क्षमता अभ्यास-मिद्ध होती थी, अब अनुभव-सिद्ध । जो कलाकार पहले 'पेंसिल स्केच' फिर 'वाटरकलर' और अन्त में 'ऑयल कलर' का उपयोग करता था, आज अपने सवे हाथों की कुछ ही रेखाओं द्वारा अभि-प्रेत सिद्धि में समर्थ है । यही कारण है कि आज कला के सभी क्षेत्रों में विस्तार-प्रियता के स्थान पर मित-कथन के सार्थक प्रयोगों की प्रवृत्ति अधिक लक्षित होती है । उसकी यह मित-कथन प्रणाली अल्प-कथन-मात्र अथवा उसकी कार्य-भीरता का प्रमाण

नहीं है बल्कि समय तथा 'स्थान' पर अधिकार प्राप्त करने की वैज्ञानिक पहुँच की परिचय-बोधक है।

मेरी दृष्टि में कहानी का जो महत्त्व हम कभी-कभी प्रतिभाषित होता है, वह मनत्रों के अध्यवस्थित ढेर की तरह है, जिस पर घाम उग साई है, दिग्धे में कमहोन बिहारे घालपिनो की तरह या लौन पर बेतरतीब उगो घाल की तरह (मेरे कदाचि यह कहने का अतिशय नहीं कि पहले के कथाकार घाल बटन रहे हैं)। मैं अध्यवस्था या विशुद्धता का समर्थक नहीं हूँ, परन्तु कहानी के बाह्य अनुशासन की प्रतीति उन आन्तरिक 'हारमनी' का अधिक प्रसन्नक है, जो कहानी के हर रस में गन्ध की तरह मिला रहती है और जो बिचारा में भी भावस्थितियाँ में सघटनात्मक एवम् स्थापित करती है।

आधुनिक मनुष्य का जो स्वरूप मेरे अस्तित्व में उभरता है, वह सधुमानव, महामानव, बोहोमियन्स, न्यू बोहोमियन्स यानी बौद्धिक, आउटसाइडर अस्तित्ववादी आदि का मिना-बुला घोर कटो परस्पर-विरोध मस्कराता है। परन्तु मनत्र यह भी महत्त्व होता है कि मन में कुछ ऐसा है, जो कई बार इस रूप से सामञ्जस नहीं बिठा पाता, बल्कि कई बार इस रूप के प्रति जुगुप्सा का गहरा भाव भी उत्पन्न कर देता है। चायदे ये इतिहास सम्मत् मस्कार हैं, जिनका एहसास तब तब हुआ है जब जब हमने अपने को जिन्दगी की मजबूत गिरफ्त में पाया है चायदे जिन्दगी के ये दबाव ही हम अधिक मतर्क, अधिक विनमिश्र, और अधिक सवेदनशील कर जमीन पर फेंके देते हैं। हम जिन्दगी के इन दबावों और तद्वर्जित विमर्शितों एवं सम्प्रणायों में सदैव कतराते हैं। मर्कि यह उतना ही मन्त्र है कि इन दबावों के सहित ही मन्त्र लिखा जा सकता है, या या कहूँ कि निम्न की पहली शर्त ये दबाव ही हैं। ये दबाव भौतिक भी हैं और ज्ञान विज्ञान तथा दर्शन के विस्तार से उत्पन्न भी, जो पूर्व और पश्चिम की व्यापक, कला चेतना और अस्तित्व दर्शन की सार्वभौमिक बौद्धिक दृष्टि के प्रति जागरूक करते हैं। ...

कहानी की चर्चा को 'नई कहानी', 'पुरानी कहानी', पार पीढ़ियाँ, आपस में देवसवर, घायल, उत्पत्ति, घाम, कस्बा, नगर, महानगर के स्तर से ऊपर उठाकर कहानी के पाठकों का एक नये, रचनात्मक वैचारिक और अपेक्षित स्तर पर ले जाने का प्रयत्न है। आज नई कहानी की चर्चा के लोग कर रहे हैं, जो अचानक गहरी नींद से उठे हैं, और सम्पूर्ण नये माहिल्य को अजनबी निगाहा में देखते हुए बोखला रहे हैं। जिन गलियों से पाठक गुजर आए हैं, वे दुबारा उन्हें उसी तरह हाँक रहे हैं। पिछले तीन-चार वर्षों से हिन्दी-कहानी के आलोचकों ने पाठकों की जो दुर्गति की है, जि

हृद तक बोर किया है, उसका एकमात्र उपचार ऐसी ही विचारोत्तेजक चर्चाएँ हैं।

‘नई कहानी’ और ‘नई कविता’ कहाँ तक समानान्तर भावभूमियों से उपजी हैं, इसकी चर्चा बकलम खुद में राकेशजी ने भी की थी, मेरा खयाल है, इस पर और अधिक चर्चा अपेक्षित है।

प्रेम के सन्दर्भ में कुछ कहानियों का तटस्थ विश्लेषण डॉ० अवस्थी और हृषीकेश ने ही किया है (यद्यपि डॉ० अवस्थी का अध्यापक अधिक जागरूक रहा है)। श्रीकान्त ने प्रेम के वक्षे हुए स्वरूप की व्याख्या तो बहुत सुन्दर ढंग से प्रस्तुत की है, परन्तु कहानियों की चर्चा में डगमगा गए हैं। कही-कही उन्होंने अपने सिद्धान्तों को ग़लत चौखटे में फिट करके अपनी बात को पुष्ट करना चाहा है। उनके अपने वक्तव्य के सन्दर्भ में यदि रेतु की ‘रसप्रिया’ को देखा जाए तो ‘रसप्रिया’ को महान् प्रेम-कथा नहीं कहा जा सकता, जैसा कि उन्होंने अपने खेल के अन्त में सहसा निष्कर्ष स्वरूप लिख दिया है। प्रबोध कुमार की ‘आखेट’ कहानी को प्रेम-कथाओं के सन्दर्भ में ‘महत्वपूर्ण’ कहानी नहीं कहा जा सकता। (कहानी अन्य कारणों से महत्वपूर्ण है और न ही वह प्रेम-कहानी है।) उदाहरणार्थ उनका एक और वक्तव्य दृष्टव्य है : निर्मल वर्मा की कहानियों को पढ़ते हुए दहशत होती है, और पहली बार यह अनुभव होता है कि प्रेम एक दहशत से भरा हुआ अनुभव है। सारे पात्र निष्क्रिय हैं—‘इसलिए निष्क्रिय हैं कि हर कुछ करने की अन्तिम परिणति निरर्थकता है। इन कहानियों के तमाम स्त्री-पुरुष निरर्थकता के अनुभव और पूर्वानुभव में जी रहे हैं।

मैं निर्मल वर्मा का बहुत पुराना पाठक रहा है। एक जमाना था, निर्मल वर्मा की कहानियों का अवसाद दिनों छाया रहता था लेकिन यूनिवर्सिटी से निकलते ही महसूस किया कि इस अवसाद, इस चिपचिपाहट और इस लिजलिजी अनुभूति का सीधा और स्पष्ट सम्बन्ध शरत् से है। निर्मल वर्मा की कहानियाँ दहशत नहीं देती, बल्कि लिजलिजी अनुभूति देती हैं। लज्जिका जिस तरह अतीत से चिपकी रहती है, वरस के फूलों की याद से दबी रहती है, ठीक उसी मतः स्थिति में पार्वती है। निर्मल वर्मा के अधिकांश पात्र निष्क्रिय भी इसलिए नहीं हैं कि कुछ करने की अन्तिम परिणति निरर्थकता है, बल्कि इसलिए निष्क्रिय हैं कि वह प्रेम की या जीवन की अप्रत्याशा को सहज रूप से स्वीकार नहीं करते, बल्कि छायावादोचित कैशरीय घोर भावुकता से आक्रान्त हैं। भावुकता की जंग ने उन्हें निष्क्रिय कर दिया है, उनकी क्रिया को डस लिया है। उनकी कहानियों के तमाम स्त्री-पुरुष निरर्थकता के अनुभव और पूर्वानुभव में भी नहीं जीते, बल्कि प्रेम और भावुकता ने उन्हें, सुहावने और सीमित दायरे के अनुभव-खण्डों में रिरियाते और कुलबुलाते हैं।

एक स्थान पर, जहाँ श्रीकांत सैक्स के सम्पर्क में किसी प्रकार की नैतिकता अनेतिकता, इतलीला अदलीला की कोई परिणति नहीं स्वीकार करते, जेनेट्र कुमार की कहानियाँ में सैक्स के प्रति एक अस्वस्थ दृष्टिकोण देखने हैं।

अन्त में मैं यह कहना चाहूँगा कि कहानी कमी थ्यूरोटिक पात्रों का अजायब-घर नहीं रही है। आज से बीसियों वर्ष पूर्व यूरोप में ऐसे पात्रों की रचना हुई थी, नये अजायबघर खोजने के चक्कर में आज किसी भी ममूढ़ भाषा के लेखक नहीं हैं। यह कहना सर्वथा गलत होगा कि प्रेम में एक थ्यूरोटिसम है। प्राधुनिक प्रेम-कथाओं के प्रमुख पात्रों की सम्बन्ध में डा० हेन्रि स्टोवेन्सन का प्रस्तुत कथन विचारणीय है

*'They do not linger with used-up friendship or used-up-love
They do not hang on to their commitments When circumstances
become too uncomfortable, they clutch boldly at the next propit-
ious moment in time in the hopes of new excitements in the end-
less stretch of a consantly recurring present.'*

समकालीन क्या साहित्य मुझे सन्तोष देता है, क्याकि उसे पढ़ कर मैंने कमी नहीं सोचा कि मुझे लिखना छोड़ देना चाहिए। समय के साथ-साथ सन्तोष की मात्रा (जिसे मैं पूर्वाग्रह भी कह सकता हूँ) बढ़ती जा रही है। बढ़ती नहीं जा रही है ना उसमें सम्बलन अवश्य कायम है। सम्बलन इस तरह कि यूनिवर्सिटी के दिना कृष्णा सोबती और निर्मल वर्मा की जिन कहानियों का हम सामूहिक पाठ किया करते थे, आज उनमें कुछ नहीं टराल पाता या कुछ ऐसा जो मुझे आज भी प्रिय हो। उन कहानियों की जगह उन्ही लेखकों की दूसरी कहानियाँ 'मित्रो अरजानी', और 'अन्तर' 'पराये शहर में', 'नन्दन की एक रात' आदि ने ले ली है। कुछ वर्ष पूर्व जो कथा-निर्माण मुझे बहुत प्रिय थी, आज प्रिय नहीं है। इसको विपरीत करके देखूँ तो यह भी सच है कि बहुत-सी अप्रिय कहानियाँ दुबारा पढ़ने पर प्रिय हो गयी हैं, जैसे 'नये बदल', 'मूखे और नये लाग', 'शोषहर का भाजन' आदि। मगर ऐसी कहानियों की संख्या अधिक है, जिन्हें दुबारा-लिखारा पढ़ने पर भी राय नहीं बदलती। ऐसी कथा-निर्माण ही मेरे निकट पुराने कहानियाँ हैं, जो समय की गति को बहने नहीं कर पाती। ऐसी कहानियाँ कहानियाँ ही रहती हैं, यानी कि पुरानी कहानियाँ, चाहे वे दूधनाथ, परेश, विमल, ज्ञानरजन, प्रयाग, या प्रबोध ने ही क्या न लिखी हो।

एक पाठक की दृष्टि से बढ़ते तो नयी कहानी ने निश्चय ही कथा-साहित्य को

बल दिया है, आगे के कथाकारों के लिए नयी जमीन तैयार की है। नयी कहानी की उपलब्धि निर्विवाद है। यह दूसरी बात है कि यह उपलब्धि किसीको सन्तोष देती है और कोई उसे देख कर चिढ़ जाता है।

परन्तु यह तथ्य है कि मुझे कहानी के उस स्वीकृत रूप से घोर विवृष्टा है, जिस अर्थ में वह आज कहानी के नाम से जानी जाती है। (इस तथ्य को भोगने का गौरव भी शायद मेरी पीढ़ी को ही प्राप्त है)। कहानी में कहानीपन मुझे अपने में बहुत ही नगण्य और हास्यास्पद लगता है, जो असंख्य आवृत्तियों से निरन्तर निःशेष होती जा रही इस विधा की सम्भावना के प्रति अविश्वाम का और अधिक गहरा देता है। आज प्रश्न शायद उप एकाग्रिती को भंग करने का है, जो कहानीकारों के भावात्मक स्तर, उनके मैनरिज्म, उनके फारमूलों और उनकी व्यावसायिक दृष्टि के रूप में निरन्तर विकसित हो रही है। ये सोमाएँ ही भावी कहानी की सम्भावनाएँ हैं, अगले दशक की पीठिका, कहानी की शोभायात्रा की पाथेय।

विश्व-कथा के साथ रखकर हिन्दी की कहानी का मूल्यांकन कदाचित् वे लोग अधिक कुशलता से कर सकते हैं, जो हिन्दी कहानी को विश्व-कथा से असम्पृक्त करके देखते हैं, मेरे निकट हिन्दी कहानी विश्व-कथा का एक अविभाज्य अंग है। कहानी के विकास के लिए जिस उर्वरा भूमि की आवश्यकता होती है, वह भारत में उपलब्ध है। उपन्यास साहित्य में अग्रणी बरतानिया, कहानी में शायद इसीलिए पिछड़ गया कि वहाँ की रुढ़ियों और अनुशासन ने कहानी को भी बाँधना चाहा था। भारत में स्थिति अधिक अनुकूल है और फलस्वरूप साहित्य की अपेक्षाकृत नयी विधाओं को बल मिला है। जिन जटिल संवेदनाओं और द्वन्द्वों का सम्प्रेषण करने में कविता कभी-कभी असमर्थ हो जाती है, कहानी में वह सहज ही रूपायित हो रहा है।

आज की कहानी . और प्रतिबद्धता का प्रश्न

ज्ञान रजन

आज कहानी-रचना बहुत कठिन हो गई है और अपने दयनीय, प्रभावपूर्ण और व्यापक जीवन से सम्पृक्त होकर कहानी निर्मित करना अब हमारे लिए सम्भव नहीं रहा। सुविधाओं यथा 'इंस्टैन्लियमेंट' को स्वीकार करके ईमानदार और सच्चा लेखन लम्बे समय तक कर सकना काफी कठिन है, इसलिए सुविधाओं व प्रभाव में और 'इंस्टैन्लियमेंट' के प्रति विद्रोही भाव के माध्यम से अपने कम लिखने का मेरे मन में किंचित भी विचलन नहीं है।

पुराने अधिकांश लेखकों को साहित्य से यथेष्ट प्रतिदान मिलता रहा है— विभिन्न रूपों में। कतिपय थोड़े से लेखक सुविधाओं का शिकार हुए हैं और उनका रचनात्मक लेखन कुण्ठ हो गया है। ईमानदार तथा लेखक यह मानकर चलता है कि उसे साहित्य से कुछ मिलना नहीं है। साहित्य उसके दर्द की भावृत्ति-पुनरावृत्ति है या निर्माण के लिए दी जाती हुई माहुति। अभी तक हमारे देश में स्वतन्त्रता का मर्च्य करने वाला अपने को 'पोलिटिकल सफरर' घोषित करके अपने धर्म का भी भुगाने रहे हैं। साहित्य में भी कभीवेश यह हुआ है। नए साहित्यकार के लिए साहित्य की समस्त रचनात्मक प्रक्रिया जीवन का मृत्योन्मुख भाग है और रचना का पुरस्कार हमें सहज अर्थ में मिलता है। फिर भी इसका एक मातृमुख है, जीवन के प्रति अपने दाय के निर्वाह का सुख।

नई कहानी, इस प्रकार केवल एक सामान्य शब्द नहीं है। उसका जो रुढ़ अर्थ है, वह हमारे लिए बेमतलब है। नई कहानी केवल उस सर्वथा भिन्न जीवन और जीवन-दृष्टि की उत्सवी है, जिसे अपूर्व कहा जा सकता है और जो हमारे लम्बे इतिहास में पहली बार निर्मित हो रही है। हम कहानी की शुरुआत भी यही से मान सकते हैं। और 'नई' शब्द की सार्थकता के एक अभूतपूर्व नवीन मार्ग का प्रारम्भ भी।

आज हमारा वर्तमान बीते हुए अत्याचारों के भाग में है। हमारी समस्त तकलीफें पुराने जमाने की हज़ारा गफ़लों का दुष्परिणाम हैं। अध्यात्मवाद ने हमें पिछली शताब्दियों में जड़ बनाया है। आज नई कहानी जीवन की भौतिक और वैज्ञानिक आकाशवाणी की एक स्वस्थ परम्परा प्रारम्भ करने को माकुल है। वह ए

विराट संघर्ष का एक खण्ड-चित्र बन गई है। जो लोग नई कहानी अथवा जीवन के वर्तमान को नहीं समझना चाहते, उनके लिए हमारे पास कोई इलाज नहीं है और न उनके जो अपनी समझ में असहाय हैं अथवा जो विछड़पन पर अड़े हुए हैं, उनसे काल निपटेगा। हमारे मन में महज उनके शीघ्र शान्तिपूर्ण अन्त की प्रार्थना है, क्योंकि आने वाली पीढ़ियाँ उनके प्रति अधिक क्रूर होंगी।

नई कहानी किसी एक बिन्दु पर नहीं स्थित है। वह जीवन और कला के अनिवार्य तकाजों और स्वप्नों से सम्बद्ध है और उनमें ही जीवित है, इसलिए गतिशील है। ये स्वप्न किसी की निजी महत्वाकांक्षा नहीं हो सकते। आगे की अनेकानेक पीढ़ियाँ इन स्वप्नों को पूर्णता की ओर खे जाएँगी। इसका यह भी तात्पर्य है कि हम कभी भी सम्पूर्ण सन्तुष्ट और आश्वस्त नहीं हैं और सामान्य ज्ञान बताता है कि आत्मचेताओं की कभी भी सचेतकों की जरूरत नहीं रहती।

नई कहानी ने पंगु जीवन को अपने कन्धों पर उठाया है। वह अपने रचना-भोग से पलायन करके केवल तटस्थ नहीं करना चाहती, वरन् वह जीवन-वक्र की आदि से अन्त होने वाली यात्रा में एक स्वस्थ चेतना की तरह उपस्थित है। मैं समझता हूँ कि नए कहानीकारों ने कहानी की इस आधुनिक स्थिति को तीक्ष्णता से महसूस करना शुरू कर दिया है।

एक तरफ कहानी जीवन से आत्मीयता स्थापित करने की ओर प्रवृत्त है और दूसरी ओर कहानी में घटिया, कलाहीन सुधारवादियों ने गुलगपाड़ा मचाया है। वे यह समझते हैं कि अभी तक आन्दोलनों से ही लोग प्रतिष्ठित हो रहे हैं, अच्छी कहानियाँ लिख कर नहीं। वह आश्चर्यजनक नहीं है कि वे अपने बूढ़े चेहरों पर (नई पीढ़ी भी कम बूढ़ी नहीं है) प्रसाधन पोतकर दावा कर रहे हैं कि हम भी नये हैं, या महज हम ही युवा हैं। वे यह जानते हैं कि उनके पैर के नीचे से धरती खिसक चुकी है, जीवन और कला की क्षमताएँ छूट चुकी हैं, लेकिन इस सचाई को स्वीकार करना काफी कठिन है, इसलिए वे अधिक चिल्लाकर नई कहानी को मूर्खित घोषित करते हैं। इतिहास की धारा से कटे हुए लोगों को 'स्ट्रेटजी' का शिलाजीत कब तक जीवित रखेगा, ईश्वर जाने !

प्रतिबद्धता ।

आज हमारी आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक और वैयक्तिक परिस्थितियाँ बड़ी हास्यास्पद हैं। हम कहानी लिखते हैं और वह स्वयंमेव व्यंग्यात्मक हो जाती है। हम सम्पूर्णता के साथ भ्रम करते हैं और वह हास्यास्पद अन्त में विखर जाता

है। मसबाराँ में छपे मन्थियों के भाषणों को पढ़ने-पढ़ने हमारे भाओं से एक करवा हंसी फूट पड़ती है—हमारे परिवार के सदस्य हमारे लिए पुनर्निर्माण बन गए हैं, शिष्टा-संस्थाओं में हम मन्थ की तरह मनहूस, मृत संस्कारों वाली पुस्तकों को मौख रहे हैं और अपमानित झुले पेट मन्थियों में दर्द लिये करवट बदलते रहते हैं। हमारे बाएँ तरफ एक बीमरस सन्नति है। पिछले कुछ दशकों के कहानीकारों में अधिकांश का रचना काल बहुत सक्षिप्त रहा है और यह जीवन सन्नति के हावी हो जाने का प्रमाणित करता है।

कहानी न तो 'विण्डा ड्रेसिंग' है और न राजदूतों द्वारा विदेशों में देश का सम्मान बनाने वाला सूझ बलव्य, इसलिए कहानी में स्वस्थ जिन्दगी का ही चित्रण आज की परिस्थितियों में असम्भव है। चूंकि जिन्दगी बेमौ नही रहो है। किन्तु हाल असह्य व्यथों में हमारा जीवन है। नया कहानीकार अपनी निराशा से ऊपर आकर इसे स्वीकार करता है। किसी भी प्रतिबद्धता के लिए यह स्वीकाराति आवश्यक है। अगर हम मूर्खता को नही स्वीकार कर सकते, तो मूर्खोदय भी हमारे लिए बन रहा है। हम पराजय की परिस्थितियों और समस्त भ्रष्ट मुहावतियों को पहचानना होगा, जो बीमार हैं और जिन पर छय का महारा मेक-अप है।

बेलक की प्रतिबद्धता किसी घोषणापत्र की तरह नही हो सकती। उसकी रचना ही उसको 'कविट' कराती है। मैं समझता हूँ कि आज का नया कहानीकार तेजी से प्रतिबद्ध होता जा रहा है, जो प्रतिबद्ध नही है, उसकी घुसपैठ का जोर निक्का साहित्य में अब आगे बचने से रहा।

अक्सर यह भय बना रहता है कि 'डिबेन्स' या पराभर को स्वीकार करने में नव निर्माण की दिशा प्रवृत्त होती है। यह भय सर्वथा निर्मूल है। पराभ को स्वीकार करना निर्माण के प्रति रचनाकार की वास्तविक तलफनाहट का चिह्न है। इस पराभव से संपर्क करने से बढ़कर कोई प्रतिबद्धता और समसामाजिकता न हो सकती।

कहानी के सम्बन्ध में कुछ चर्चा करनी है। वस्तुतः कहानी के नाम पर हूँ मूवनाएँ जोड़नी हैं और प्रदर्शन करना है। पिछले दिनों कहानी सम्बन्ध में होने वाले तमाम सतहों चर्चाओं और साध-साध हिन्दी की प्रायः हर पत्रिका द्वारा हेर-फेर कहानी विशेषांकों की घोषणाओं के बाद, कहानीकारों के लिए 'स्ट्रेटजी' में रचनात्मक दायित्व के निर्वाह की सम्भावनाएँ काफी हद तक ढूँढी हैं।

अगले वर्षों में हमारा जीवन क्या होगा, नही कहा जा सकता। एक अभिन्न

वासद जीवन प्रतीक्षित है। फिर लिखना छूट सकता है, बहुनों का छूट सकता है। अथवा लम्बा व्यंग्य ही हो सकता है। मुझे नहीं लगता कि अपने चतुर्दिक विषम वर्तमान को अनुभव करने वाला, भोगने वाला, ईमानदार लेखक अपने भावी लेखन के सम्बन्ध में आज कोई निश्चित घोषणा कर सकता है।

ऐसी स्थितियाँ भी आ सकती हैं जब कहानियाँ स्थगित करना इसलिए जरूरी हो जाये कि उससे अधिक आवश्यक रचनाकार के लिए दूसरी जिम्मेदारियों को उठाना हो। इन जिम्मेदारियों को विशेष रूप से राजनीतिक सन्दर्भों में कल्पित किया जा सकता है।

वैतन्य भारतीय कहानी-लेखक और कवि और सभी के लिए आज भावी योजनाएँ बना कर लेखन कर सकना बहुत मुश्किल होता जा रहा है। आश्चर्य नहीं कि भूल और अपमान की बढ़ती तीव्रता और उससे उत्पन्न निराशा में वह कल तक असम्भव भी हो जाये।

‘आज आश्चर्य होता है, कैसे एक-एक बैठक में मैंने कहानियाँ लिखी हैं और नियम बाँधकर महीनों रोज उपन्यास को आगे बढ़ाया है। अब तो दोपहर एक बजे के बाद कुछ भी लिखना सम्भव नहीं लगता। वह एक बजे तक बैठना भी महीने में कुल चार-पाँच दिन हो पाता है, जब बैठे बिना निस्तार न हो।’ राजेन्द्र यादव

.....वस्तुतः स्वतन्त्रता के बाद के अनेक कयाकारों को जो नियम से नियोजित लेखन करते रहे हैं, आज ईमानदारी से अपने रचनात्मक लेखन की मृत्यु घोषणा करनी चाहिए, (या कम से-कम चुप्पी मार लेनी चाहिए)। वैसे मुझे उम्मीद नहीं कि वे ऐसा कुछ ईमान दिखा सकेंगे, सिवाय अपने ‘डिफेंस’ के।

स्पष्ट है, हम अनिश्चित ही लिख सकते हैं। योजनाबद्ध नहीं। बहुत संक्षिप्त व्यवस्थाओं के साथ। हमें हमारे काल ने इतनी ही सुविधा दी है। इस स्थिति को मैं स्थायी नहीं मान रहा हूँ। मात्र सामयिक। नयी पीढ़ी के लेखकों का रचनाकाल पिछली पीढ़ी के लेखकों की अपेक्षा निश्चित रूप से अल्पकालिक होगा। वह अधिक ईमानदार और श्रेष्ठ भूमिकाओं वाला हो सकेगा, इसमें सन्देह नहीं।

केवल कहानी, कहानी के बारे में, उसे शेष (जो महत्वपूर्ण है) से असम्पृक्त करके जिस तरह से सोचा जा रहा है वह बुद्धिमत्तापूर्ण नहीं है। कहानी, राजनीति, युद्ध और कविता सभी में जीवन के मूलभूत प्रश्न अविभाजित हैं।

कहानी में हमारे पिछले और वर्तमान ऋगड़े बड़े घटिया रहे हैं : शहरी और ग्राम जीवन की कहानियाँ, आंचलिक कहानियों का तूफान, साहित्यिक, सचेतन और

सक्रिय कहानी। कहानी का उद्धार (?) करने वाले कहानी को नये कहानी नहीं रहने देना चाहते। वे नये टुकड़े बना रहे हैं, नये नाम खोज रहे हैं, और अपने स्वर्ण हस्ताक्षरों वाले इतिहास के लिए बेचैन हैं।

मुझे आज की कहानी बहुत आरम्भिक लगकर भी दुःख इसलिए नहीं करती क्योंकि यह तय है कि पितृहास एक कुतरने वाले धर्म के बीच से हमें गुजरना है। यह एक दूसरा प्रश्न है कि हर जगह हम 'डेड स्तो' हैं। शिर होने के लिए हमारे अन्दर उत्तेजनाएँ भी हैं, हम बेसहारा और अजनबीपन भी अनुभव करते हैं लेकिन वही एक खरबटाता हुआ दायित्व भी है जिसके लिए हम आत्महत्याएँ नहीं कर सकते।

फिर भी समसामयिक कहानी काफी सप्रिय स्थितियों में खिच गया है—खास गयी है। सचेतन और साहित्यिक कहानी—कुछ नयी बातें हैं। सचेतन के सम्बन्ध में यही अधिक कुछ नहीं कहना चाहता। सचेतन कहानी का 'रोल' शायद वैसा ही है जैसा कि 'रोमन्स' की नगर मध्यता में कभी बुरे लोगों को ठीक करने के लिए 'करेक्शन हाउसज' का हुमा करता था। हम इन्हें कैसे बरदाश्त कर सकते हैं? अगर मेरी उत्तेजना क्षण भर के लिए क्षमा कर दी जाये तो मैं कहना चाहूँगा कि ऐसी प्रवृत्तियों के सम्बन्ध में हमें परसिस्ट तरीके से विचार करना चाहिए।

यह माना जा सकता है कि हमारी कहानी कम साहित्यिक है या बिल्कुल नहीं—बराबर है, फिर भी 'साहित्यिक कहानी' कहकर एक नया नामकरण पैदा करना और उसे आ दालित करना बुद्धिमत्तापूर्ण नहीं है। वस्तुतः यह एक भ्रान्ति और निरुद्देश्यता है जिसने, लगता है, कला-क्षमताओं के मागे धुरने डेक दिये हैं।

इस प्रकार के सभी प्रयत्नों के पीछे स्वाद-की प्रवृत्ति होती है। श्रीकान्त वमा की कहानी 'डूमर पैर' (भाडी, पृ० ३४) का मैं सोचता हूँ 'इससे बड़ी मिडिमा-क्रिटी और क्या हो सकती है कि आदमी नौकी भाँ स्वाद लेकर पिये। यह जिन्दगी तो भी स्वाद लेकर जीता है। पिग।'

स्वाद और व्यवसाय—ये दोनों बड़े खतरे हैं। साहित्यिक कहानी भी एक नये जायके-की पसन्दगी का प्रारम्भ है। उसमें लोग 'एनजायड' अनुभव करते हैं। शायद यह एक 'इनवेस्टमेण्ट' है, जिसके रिटर्न की उम्मीदें भी होगी। इस रास्ते पर अनुकरण करने वाला के नये नाम पैदा होये और आकर्षक तत्वों के प्रति सच्चे महत्वाकांक्षी लोग सक्रिय, सचेतन साहित्यिक और 'नयी' और विविध नाम-करणों वाली कहानियाँ लिखने लगे।

‘नई कहानी’ और आलोचक

गोपाल कृष्ण कौल

आज लेखकों में अधोपित प्रतियोगिता का भाव है। ‘पर’ की अस्वीकृति और ‘स्व’ की स्वीकृति के द्वन्द्व के रूप में भी प्रतियोगिता का यह भाव कई प्रकार से अभिव्यक्त होता रहता है। प्रतियोगिता का प्रच्छन्न भाव लेखक की रचना-प्रक्रिया में जहां कुछ नया करने की सतर्कता पैदा करता है वहां उसमें प्रतिष्ठा की प्रतिद्वन्द्विता भी पैदा करता है और वह इतना स्वार्थी हो जाता है कि उसे जिस ‘पर’ में ‘स्व’ की कुछ भी झलक नहीं दिखाई देती उसका तिरस्कार करने के लिए नए नए साहित्यिक नारे गढ़ता है। परिणामतः समीक्षा भी पूर्वाग्रह ग्रस्त हो जाती है—चाहे वह विरोध में हो या पक्ष में; क्योंकि जो समीक्षा न विरोध में हो और न पक्ष में; उसको असंगत मान कर उपेक्षा-योग्य बताने का प्रयत्न किया जाता है।

कहानी के सन्दर्भ में भी आज यही स्थिति है। हिन्दी के नये कुछ कहानी लेखकों ने अपने ‘स्व’ की प्रतिष्ठा के लिए ऐसी संगतियों को खोजना शुरू किया है, जो उनको एकदम इतना नया साबित कर सकें जिससे वे अपने साहित्यिक अस्तित्व को कहानी के कलागत विकास से बिल्कुल स्वतन्त्र और अतीत से विच्छिन्न जाहिर कर सकें। इस प्रवृत्ति को सबसे बड़ा सहारा ‘नई कहानी’ शब्द से मिला। यह शब्द अच्छा है यदि यह कहानी की नई उपलब्धियों का वास्तविक परिचायक हो सकता किन्तु इसका अतिशय प्रयोग ‘नई कहानियाँ’ पत्रिका के नाम को सार्थक बनाने के लिए किया गया। यह गनीमत है कि एक पत्रिका ही के सम्पादकों और सौजन्य-सहयोगियों ने इस शब्द को उछाला; यदि कहीं ‘माया’ और ‘मनोहर कहानियाँ’ के सम्पादक ‘माया’ और ‘मनोहर कहानी’ का आन्दोलन छेड़ देते तो कहानीकारों को अपना रास्ता खोजने में बड़ी कठिनाई होती। ‘नई कहानियाँ’ के तीन प्रत्यक्ष सम्पादक सामने आए हैं, कुछ प्रच्छन्न भी रहे होंगे। सबने नई कहानी के प्रतिपादन में कुछ न कुछ लिखा और लिखवाया है लेकिन ‘नई कहानी’ की स्वतन्त्र उपलब्धियों और उनके मूल्यनिर्धारण में एकमत सफलता उनको नहीं मिली। इसके लिए उनके मतभेद और विरोधाभास स्वयं प्रमाण हैं।

विरोधाभास और मतभेद मानव स्वभाव है, इसलिए आपत्तिजनक नहीं हैं किन्तु किसी साहित्यिक आन्दोलन का आधार केवल मानव-स्वभाव की कमजोरी नहीं

वन सकती। कहानी लेखको म मतभेद पहले भी ये मात्र भी हैं कुछ साल पहले ही एक ने कहा कि कहानी वह है जो ग्रामीण बानावरण को उजागर कर सके क्योंकि भारतीय आत्मा गावों में बसती है। दूसरे ने कहा—नहीं, नगरी को महत्त्व में ही आधुनिकता निवास करती है, इसलिए कहानी वह है जो नगरों की आत्मा का प्रतिनिधित्व करती है। तीसरे ने कहा—गाव और नगर तो देश में बहुत हैं, इसली चीज है—मात्रिकता। कहानी वह है जो मात्रिक हो। चौथे से नहीं रहा गया, बाता—कहानी वह, जो व्यक्ति की सामाजिकता के सूक्ष्म सदस्यों को भस्मिकाती है। पावने ने कहा—यह नहीं, बल्कि समाज से व्यक्ति के सदस्यों की सूक्ष्मता को स्पष्ट करने वाली कहानी है।

छठे बोध—मात्र की कहानी वह है जो पुराने ढांचे से मात्राद है, वह मात्र एक वस्त्रीय 'माइडिया' को क्लासमेक्स तक पहुँचाने के लिए नहीं लिखी जाती।

सातवें ने कहा—मात्र की कहानी, कहानी के नए शिल्प की कहानी है, नई धर्मव्यक्ति की कहानी है।

बीच में मात्रा लेकर एक मालोवक ने कहा—मात्र सब ठीक कहते हैं किन्तु मात्रको समझने के लिए पाठकों के स्तर और पाठकों की दृष्टि में परिवर्तन होना चाहिए। यह पाठकों की कमी है, जो वे मात्रके स्तर तक नहीं पहुँच पाते।

इस प्रकार जन कहानीकार स्वयं ही अपने मालोवक बन गए, तब मालोवक या तो चुप हो गए या इन लेखकों की सहमति के अनुसार ही अपनी मति प्रगट कर सके। और यदि किसी ने स्वतन्त्र रूप से मालोवक धर्म की निभाने की कोशिश की तो उसे इन लेखकों ने अपने 'स्व' पर मात्रकरण समझ कर सुरक्षा के युद्धस्तरीय प्रयत्न शुरू कर दिए। कुछ तो ममीभा को प्रेतबाधा समझ कर मृत्युमय से चीखने लगे। ये सारा बातें बड़ी दिलचस्प और लेखकों की जाग्रत हलचल की निशानी हैं, और इसलिए महत्वपूर्ण भी हैं क्योंकि ये लेखक अच्छी कहानियाँ भी लिखते हैं।

मुश्किल तो तब दरपेश होती है जब माहित्यकार अपने कृतित्व की वास्तविक उपलब्धियों पर ध्यान न देकर एक नया मान्दोलन छेड़ने का प्रयत्न करता है जिसका उसके कृतित्व से कोई सम्बन्ध नहीं होता है। यह लेखकों के कृति धर्म के हित में है कि वे अपनी उपलब्धियों के मूल्यांकन का काम मालोवकों पर ही थोड़ दें। स्वधर्मनिधन श्रेय पर धर्मों भयावह। लेखक का 'स्व' उसका कृतित्व होता है, लेखक का मूल्य भी उसका कृतित्व होता है और मालोचना 'पर धर्म' जिसको अपना कर वह सिर्फ भयावह स्थिति पैदा करता है। कृतित्व की उपलब्धियों का मूल्यांकन करने की स्वाधीनता मालोवकों को देनी चाहिए, लेखक स्वयं अपने कृतित्व के प्रति समीक्षक के नाते तटस्थ

नहीं रह सकता। बहुत से नये कृतित्व का उचित मूल्यांकन इसीलिए नहीं हो पाता है और साहित्य नई उपलब्धियों के मूल्यांकन से वंचित रह जाता है। कृतिकार जब अपने कृतित्व का स्वयं मूल्यांकन शुरू कर देता है तब न तो वह पूरी तरह से कृतिकार होता है और न पूरी तरह आलोचक ही, उसका अपने कृतित्व के प्रति प्रच्छन्न मोह हर समय सक्रिय रहता है। परिणामतः प्रतिष्ठाजन्य कुछ मनोवैज्ञानिक समस्याएं खड़ी हो जाती हैं। नये और पुराने की सीमा रेखाएं इतनी संकीर्णता से खींची जाती हैं कि हृद एक दूसरे से चिढ़ने तक पहुँच जाती है और नयेपन एवं पुरानेपन को केवल उम्र के आधार पर पीढ़ियों के संघर्ष के रूपमें पेश किया जाता है जो उस कुत्सित समाजशास्त्रीयता का ही एक नमूना है जिसने एक समय प्रगतिशील साहित्य के मूल्यों को भ्रष्ट करने का प्रयत्न किया था और आज आधुनिकता के मूल्यों को भ्रष्ट करने का प्रयत्न कर रही है। कभी कभी कुत्सित समाजशास्त्रीयता के कारण कृतिकार अवसरवादी मनोवृत्ति का शिकार हो जाता है और जिन नये मूल्यों की वह बातें करता है उनके प्रति स्वयं ईमानदार नहीं रह पाता।

यदि इरादे साहित्येतर न हों तो संभवतः हर ईमानदार कृतिकार अपने कृतित्व में जीवन के नये यथार्थ की, नये कला स्तरों पर अभिव्यक्त करने में सहज रूप से ज्यादा व्यस्त रहेगा। उसे अपने कृतित्व का स्वयं मूल्यांकनकार बनने का अवकाश ही नहीं हो सकता।

नए कहानीकारों के कहानी लेखन की उपलब्धियों का मूल्यांकन आलोचकों को करना ही चाहिए। वे न तो नए रचनाकारों के चारण बनें और न ही उनके विरोधी। नापसन्द समीक्षा के प्रति केवल रचनाकार का सहिष्णु बनने का प्रश्न नहीं है, बल्कि नापसन्द समीक्षाओं में छिपी हुई उस दिशा और दृष्टि को भी देखना चाहिए जो नई उपलब्धियों का मूल्यांकन करने पर मजबूर हो जाती है। कहानी के नवमूल्यांकन में एक बाधा आलोचक की वह-मनोवृत्ति भी है जो उनको नव रचनाकारों की जी-हुजूरी करने पर इसलिए बाध्य करती है ताकि उनको नव रचनाकार सिर्फ व्यक्तिगत पसन्दगी के आधार पर नया आलोचक कहने लगे। ऐसी मनोवृत्ति साहित्य में जाति-बिरादरीवाद की संकीर्णता पैदा करती है। जिससे एक-दूसरे को ठीक समझना मुश्किल हो जाता है। या नए आलोचकों के अभाव का नारा लगाया जाता है या फिर लेखक और पाठक के बीच से आलोचक को सदा के लिए हटाने की खाहिश जाहिर की जाती है।

परिणामतः नए और पुराने लेखक, लेखक और आलोचक एवं आलोचक और पाठक के बीच त्रिइन का ऐसा प्रच्छन्न वातावरण बन जाता है जिनमें साहित्य की

नई उपलब्धियाँ को गहवाई तक पहुँचाने का किसी को प्रयत्न नहीं रहता। अगर प्रकाश रहता है तो सिर्फ चिड़ो हुई प्रतिक्रियाओं के माध्यम से एक दूसरे को प्रतिष्ठित करने का। इससे आधुनिक कथा साहित्य की नवीन उपलब्धियाँ की पहचान में बहुत पाठक की नजर में हर कहानी का मुख्य भाग मनोरंजन बनकर रह जाता है।

ऐसी स्थिति में 'नई कविता' को नकल में सिर्फ 'नई कहानी' के नामकरण से कहानी की नई गरिमा नहीं आती जा सकती। 'नई कविता' के पक्षे प्रयोग और प्रगति की समन्वयात्मक शक्ति के आधुनिक कला मूल्यों और नए जीवन सदमों के नये यथार्थ का चिन्तनशील ऐतिहासिक आधार है किन्तु 'नई कहानी' मज्ञा अभी आधार नहीं खोज पाई है। यदि इसके आधार का खोजना है तो नव संज्ञन की साहित्यिक उपलब्धियाँ के मूल्यांकन से ही खोजा जा सकता है। इससे बिना नव-कथाकारों और मानवता के बीच सहानुभूति पूर्ण सम्पर्क के साथ साथ आलोचक की अभिव्यक्ति की स्वाधीनता सेवक की ओर से होना आवश्यक है।

आज की हिन्दी कहानी :

डॉ० रामदरश मिश्र

कुछ दिन पूर्व कुछ कहानीकारों की ओर से यह वितंडावाद शुरू किया गया था कि आज की कहानी यांनी नयी कहानी नयी कविता से अधिक सक्षम विधा है आज के बोध को चित्रित करने के लिए या कि आधुनिक भाव बोध को स्वर देने में नयी कविता नयी कहानी से पिछड़ी हुई रचना है। यह एक तूफान या समाप्त हो गया इस प्रश्न के कृत्रिम विभाजन रचना या विधा की सृजन धर्मिता के प्रति न्याय करने के लिए नहीं बल्कि कुछ शैलियों का मिथ्या गौरव स्थापित करने के लिए होते हैं। मैं तो मानता हूँ कि आज का कहानीकार आज के कवि के समान ही जीवन को उसकी संश्लिष्टता और जटिलता में पकड़ पाने और आकार देने के लिए आकुल है। वह यथार्थ जीवन का कलाकार होना चाहता है। वह मिथ्या आदर्शों और नैतिकताओं में विश्वास करना छोड़ चुका है क्योंकि वह उसके सत्त्वं शून्य परिणामों से अवगत हो गया है। ऐसा भी नहीं है कि आज का कहानीकार सुन्दर जीवन या उच्च कोटि के मानव मूल्यों को नहीं चाहता, वह चाहता है परन्तु वह यथार्थ जीवन के आधार पर प्रतिष्ठित मानव-मूल्यों या सुन्दर जीवन की खोज में है। यदि वह नहीं मिल पाता तो वह सुन्दर लाक्षागृह नहीं तैयार करना चाहता जो एक हलकी सी आंच से ही पिघल जाय और अपने बीच निवास करने वालों को भस्म कर बैठे।

कल्पना से सुन्दर जीवन या मूल्यों की प्रतिष्ठा करने से क्या हो जायगा? वह तो कोई भी कर सकता है और सामान्य व्यक्ति भी तो जानता है कि सच बोलना चाहिए, परोपकार करना चाहिए वगैरह-वगैरह। लेकिन कलाकार का दायित्व बड़ा होता है और दुहरा होता है—जीवन के प्रति और कला के प्रति। वह जीवन को सपाट सुन्दर रूप में अंकित करके न तो जीवन को शक्ति दे सकता है न कला को। अच्छे कलाकार को जीवन के भीतर प्रविष्ट होकर अन्तर्ग्रहित सत्य-सूत्रों को पकड़ना होता है उसकी जटिलताओं को उद्घाटित करना होता है, मनुष्य की सारी अच्छाइयों बुराइयों को भोगने वाले उसके मन की बनावट को ठीक से समझना होता है। मानव-मन ऐसी कोई वेजान चीज तो नहीं कि उस पर आपने अच्छा बुरा लाद दिया और वह स्वीकार कर बैठे। आज का कहानीकार सत्य को उसकी आंतरिकता और जटिलता में पाने के लिए प्रयत्नशील है।

जो लोग प्रेमचन्द के पहले की या प्रेमचन्द की या प्रेमचन्दोत्तर प्रेमचन्द परम्परा की कहानियों की स्वच्छ सरल शैली और स्वच्छ कथ्य क कायल हैं वे जरूर आज कहानिया को मह पात्रों में कुछ बलिाई अनुभव करते हैं किन्तु आज का कहानीकार आज के पाठकों के लिए लिखता है जो स्वयं सर्जक के माप जीवन की जटिलताओं को समझने और मुलभाने में सचेष्ट हैं, जो कला के गहन दायित्व को समझने हैं, जो समझने हैं कि कला जीवन के बुनियादी सत्यो को उद्घाटित कर जीवन को सही ढंग से समझनेवाली दृष्टि का विकास करती है। वह केवल आनन्द नहीं देती, वरन् हमारी जीवन-चेतना, हमारे जीवन बोध का जाग्रत करती है, प्राधुनिक बनाती है, मनोविश्लेषण ने हमारे मन के अनेक अज्ञात सत्यो का विश्लेषण कर उनसे हमें परिचित कराया है। मन के ये उलझे हुए अनेक स य हमारे व्यक्तित्व और सामाजिक जीवन के निर्माण में कितने सहायक होते हैं इसे आज के कलाकारों ने पहचाना है।

य बाहर भी जो हमारे सामाजिक सम्बन्ध हैं वे बहुत कुछ बने बिगड़े हैं। पुराने मूल्य टूटे हैं, पुराने सम्बन्ध उजड़े हैं, पुराने ढंग से रहने सहने और जीने की पद्धतियों में बहुत फेरफार हुए हैं, नये मूल्य बनने की प्रक्रिया में हैं, जीवन पुराने माधारों को तोड़ चुका है या या कहिए कि माधार टूट चुके हैं क्योंकि उन्हें नयी परिस्थितियों से टूटना या और नये माधार अभी बन नहीं पाये हैं, बन रहे हैं किन्तु बार-बार बाढ़ का पानी उन्हें गिरा दे रहा है। विश्व का जीवन शांति और हिंस, सह-अस्तित्व और संदेहमय की मिस्री जुली घाटियों में गुजर रहा है। शांति और सह-अस्तित्व का बोझ सा प्रकाश उभरना है तो हिंसा और संदेह का अन्धकार उसे निगल देता है। ऐमे युग में कलाकार एक वृद्धतर पैमाने पर जीवन की अवलोकन और अवलोक्य ज्योति की बात कैसे कहें ? और यह अन्धकार कब नहीं था ? मिस्र-भित्त युगों में यह अन्धकार रहा ही होगा किन्तु आदर्शवादी कलाकारों ने अवलोक्य ज्योति के इस व्यापक अन्धकार के ऊपर लाद दिया। लादने से क्या होता है ? अन्धकार ने ज्योति के लक्ष्मणों को खूब चाहा मटक कर फेंक दिया। इसलिए आज का कलाकार अन्धकार को चीर कर उसमें भीतर से जो ज्योति निकलती है, उसीको सत्य मानता है वही स्थायी है, वही हमारी भाषा और विश्वास का केन्द्र है। अतः यह कहना कि आज का कहानीकार भूत मानव-मूल्यों में आस्था नहीं रखता, स य नहीं है वह जीवन के खोखलेपन की रिकता को दिवाता है तो इसका यह अर्थ नहीं कि वह ऐसा ही जीवन पसंद करता है बल्कि यह ऐसे जीवन की निस्तारता को खोलकर खोलके जीवन मूल्यों पर आघात करता है और सकेत करता है कि उसे किसी अन्य मूल्य की तलाश है जो अधिक भीतरी है, गहरी है। और सब पूछिए तो आज का कहानीकार किसी मूल्य के

निष्कर्ष पर पहुँचने की अपेक्षा आज के बाहरी भीकूँ की कही क्षीण कथा होती है जो स्थितियों के पास पाठक को पहुँचा कर उसे कुछ गहरी रहती है और कही (जैसे पराये है)। चाहे मोहन राकेश का 'मलबे का मालिक' हो, चाँद कवि कथाकार निर्मल विविध वंसिया' या राजेन्द्र यादव का 'जहाँ लक्ष्मी कैद है' हो, गीत उभारते रहते हैं। और कलवटरी' या 'जोंक' हो, चाहे शिवप्रसाद सिंह का 'विन्दा' में कहानी तत्व-विशेष-कहानीकारों की अन्य कहानियाँ सब में जीवन का तनाव और किया है। मूड की, उद्घाटन मिलेगा।

याँ भी इसमें आती

का प्रयत्न होता

जीवन की सहजता स्वयं एक मूल्य है। हमारी सभ्यता ने हमें वास्तविक कृत्रिम आवरण डाल रखे हैं कि हम मनुष्य की तरह जिन्दगी न जीकर गहरी हो जीते हैं। हमारे पाप पुण्य दोनों बहुत बनावटी हो गये हैं। किसी चीज़ कहानी समझ कर भी हम उसे सही नहीं कह पाते। धीरे धीरे बनावटी जीवन-मूल्यों की पद्धतियों को हम ओढ़ बैठे हैं। आज का कहानीकार कभी कभी सहज संवेदन, सृजक मस्ती की ओर हमें ले जाकर कृत्रिम जीवन-मूल्यों से मुक्ति का अहसास कराता है। कभी इन सहज संवेदनाओं और मस्ती के ऊपर बैठी हुई पर्त की पर्त विवशताओं, द्वंद्व चेतनाओं का विश्लेषण कर मूल संवेदना की झलक दिखाता है। कभी यंत्र युग की संक्रांत, सभ्यता का उद्घाटन करता है। कुल मिला कर आज की कहानी आज के जीवन की बड़ी ही सीखी यथार्थ-चेतना है। हर कहानीकार अपने अपने अनुभव के अनुसार शहर, कस्बा, गांव, पिछड़े हुए वन्य या पहाड़ी अंचल के जीवन के सत्यों को और दृढ़ बनने जीवन-मूल्यों का रूपायन कर रहा है। कहा जा सकता है कि आज का कहानीकार अपने प्रति और जीवन के प्रति बेहद ईमानदार है। वह अनुभवहीन क्षेत्र में दार्शनिक मुद्दा धारण कर प्रविष्ट नहीं होता, वह अनुभव क्षेत्र की तोखी चेतना को कभी तलखी के साथ कभी मृदुता के साथ कभी सहजता से, कभी अनेक संकेत सूत्रों से चित्रित करना चाहता है। अपने अपने ढंग में रेणु, शिव प्रसाद सिंह, मार्कण्डेय, शैलेश, मटियानी, लक्ष्मीनारायण लाल आदि गांव की जिन्दगी के संक्रांत बोधों को उजागर कर रहे हैं तो निर्मल वर्मा आज के व्यक्ति की घुटन, परायेपन और ट्रेजेडी को अति आधुनिक परिवेश में, कहीं कहीं पार्श्वपरिवेश में चित्रित करते हैं जैसे 'लन्दन की एक रात' 'पराये शहर में'। मोहन राकेश, राजेन्द्र यादव और वसुदेवस्वर अपने अपने ढंग से मुख्यतया शहर और कस्बे के जीवन को सामाजिक संदर्भ में प्रस्तुत कर उसके वैषम्य, रिक्तता और संत्रास को चित्रित करते हैं। मन्नू भंडारी, उषा प्रियम्बदा, शिवानी आदि महिला कहानीकार आज के नारी जीवन के भीतर उफनती कसमसाती नयी चेतना को उसकी पीड़ा के संदर्भ में प्रस्तुत करती हैं। भरती, भीष्म साहनी और उमाकांत ने

अप्रकाशित अधिक सहजता से मध्यमवर्गीय जीवन चेतना को उभारा है। यह प्रस्ताव हो है कि कहानीकार अपने अनुभव क्षेत्र की गहराई में घुसता है, जब कभी वह किसी देशनक्शा अपना अनुभव क्षेत्र/क्षेत्र कर दूसरे के अनुभव में पैटना चाहता है तो वह शिव प्रसादसिंह की तरह 'मुर्दा मराय'—जैसी प्रभावहीन अस्तित्ववादी सी लगन वाली कहानी लिख पाता है।

पेंशन हर जगह पागल होगी है। बहुत से कहानीकार पेंशन के शिकार हो रहे हैं। वे धीरे धीरे मान बैठे हैं कि आज के जीवन में नूठ, पराजय और भ्राम्य हथ्या ही सत्य है। अनावश्यक प्रधान कहानी में वह असामान्य व्यक्ति को असामान्य मानसिक स्थिति का विश्लेषण करना है। मन कहानीकार को यह छूट है कि वह अपने पात्र में कुछ ऐसा अनुभव कराये जैसा कि और लोग न करें। किन्तु यह सत्य है कि स्थिति की यह एकानिक्ता कहानी को लोक सचेत कला बतान के म्यान पर असा मान्य अनावश्यक अध्ययन बना देती है। आज का अनुभव ऐसा तो नहीं है कि उसे हर जगह जड़ता और तनाव की ही बात सुझती हो। भौन्दर्य के पास जाकर उसे जीने की उत्साह मिलता है। अतः यह एक पेंशन हो गया है कि कहानीकार अनावश्यक के चक्कर में केवल कुछ ठा, पराजय, मोत की ही बात सोचता है और वह समझता है कि जीवन भी गहरा सत्य है।

आज की कहानी भटकी हुई आत्मा की तरह रास्ता खोज रही है ऐसा भी कहा जाता है। वास्तव में यह कथन कुछ सही में सत्य है। मैं इसमें इतना जाड़ना चाहता हूँ कि वह भटकी हुई नहीं है, अन्वेषी है। नये माध्यमों की खोज करना दिग भ्रम का लक्षण नहीं है, अन्वेषी होने का परिचायक है। जीवित साहित्य का नवीनतम नर्तन हमेशा खोज करता है, नयी दृष्टियाँ, नये भाव बोध, नये सत्य-बोध उसे नये माध्यम खोजने के लिए प्रेरित करते हैं। नयी कहानीने शिव के क्षेत्र में अपना अलग अस्तित्व स्थापित किया है। नयी कविता की तरह नयी कहानी में भी कथ्य की सूक्ष्मता और सावधानता खूब उभरी है। कथानक का मापन क्या पर आधारित होना आवश्यक नहीं रह गया है। जीवन के किन्हीं भी तत्त्व-स्फुटियों को लेकर कहानीकार उसके अन्तरगत में पैठ जाता है और आवश्यक वातावरण को सृष्टि कर वह सचेतनाओं और विचारों की निर्भीकुनी गहराई में पाठकों का उतारता है, घटनाओं का प्रवाह वहाँ लक्षित नहीं होता। सामाजिक दृष्टि और सदस्यों का प्रमुखता प्रदान करने वाले मोहन पक्का, भारती कमलेश्वर, रेणु, शिवप्रसादसिंह, अमरकान्त आदि की कहानियों में अनेक शक्ति क्या और पैटना की स्वीकृति अधिक रहती है किन्तु इनका उद्देश्य घटना-सौन्दर्य नियोजित करना नहीं होता बल्कि उसके माध्यम से किसी सचेतना, तनाव या

सत्य तक पहुँचना हो होता है। निर्मल वर्मा में कहीं कहीं ओण कया होती है जो महीन तन्त्रुओं और बिम्बों से निर्मित वातावरण में डूबी रहनी है और कहीं (जैसे पराये शहर में) केवल वातावरण रहता है जिसके भीतर से कवि कयाकार निर्मल विविध सूक्ष्म भंगिमाओं के द्वारा मन के भीतर का विषादमय संगीत उभारते रहते हैं। और अब तो अकहानी का स्वर भी उठ खड़ा हुआ है जिसने कहानी में कहानी तत्व-विशेष-तया सुनियोजित कया-विन्यास और चरित्र-योजना का विरोध किया है। मूड की, धरा की कहानियाँ इसी के अन्तर्गत आ सकती हैं और ऐसी कहानियाँ भी इसमें आती हैं जिनमें दैनिक जीवन की सहज घटनाओं को बड़े सहज रूप में रखने का प्रयत्न होता है। इन सहज दैनिक घटनाओं को प्रस्तुत कर कहानीकार जीवन को उसके वास्तविक रूप में रखना चाहता है। ऐसी कहानियों में जहाँ संवेदनात्मक सर्जनात्मकता गहरी हो उठती है, वहाँ कहानी प्रभावशाली हो उठती है, जहाँ वह कम होती है वहाँ कहानी रोजानामचा के करीब पहुँच कर नीरस और ऊबाऊ हो जाती है। प्रयाग शुक्ल की कहानियों में यह सम्भावना और भीमा बड़ी स्पष्टता से देखी जा सकती है। इसी सन्दर्भ में उन कहानियों की भी चर्चा की जा सकती है जो किसी क्षण, मूड, एक स्थिति, एक धारणा, एक ग्रंथि को व्यक्त करने के लिए लिखी जाती है। रघुवीर सहाय, श्रीकांत वर्मा, कुँवर नारायण की कहानियाँ इसी कोटि की हैं। रघुवीर सहाय की कहानियों में उनकी कविताओं के समान ही सहजता के भीतर तीखी संवेदना होती है और इसी तीव्र संवेदना से सरल सहज सी देखने वाली कहानी भनभन उठती है। श्रीकांत एक स्थिति में कुछ पात्रों को प्रस्तुत कर उनके मौन क्रिया व्यापारों से उनकी मानस-ग्रंथियाँ या मानसिक तनावों और वेचैनियों को खोलते हैं। श्रीकांत की कविताओं की तरह उनकी अधिकांश कहानियों में विकृत यौन सम्बन्धों या धारणाओं के बिम्ब उभरते हैं कहीं तो ये कहानियाँ—जैसे लड़की-अपनी सूक्ष्मता, मानसिक तनावों की तीव्रता के कारण बड़ी प्रभावशाली लगती हैं कहीं—जैसे-घर स्थूल अश्लील यौन चेष्टाओं के कारण भद्दी, प्रभावहीन और सपाट।

आज का साहित्य जीवन की बाहरी भीड़-भाड़ को प्रस्तुत करने के स्थान पर उसकी अन्तर्ध्वर्ती 'स्फिरिट' को पाना चाहता है। अतः माध्यम के तमाम बाहरी उपादानों को न जुटाकर बिम्बों को पकड़ता है। ये बिम्ब आधुनिक जीवन से जुने ज्ञान के कारण स्वतः अपने भीतर जीवन के अभिप्रेत सत्तों को दीप्त करने की शक्ति रखते हैं। यह बिम्ब विधान कहानी को शक्ति देता है और फालतू भीड़-भाड़ से बचाता है वर्णनात्मकता से बचा-बचा कर चित्रण को मार्केटिकना प्रदान करता है और प्रभाव को तीव्र करता है। आज की कहानी पुरानी कथा को भी नये जीवन संदर्भों में प्रयुक्त

कर नये प्रयोगों में जाइती है या पुरानी कथा के माथे उसी प्रकार की नयी कथा समा-
नाम्तर से चलकर आज की मानव चेतना को जटिलता या उसकी विवशता को व्यक्त
करती है। भारतीय का 'सावित्री न० दा' ठाकुर प्रसादसिंह को 'मादमी एक खुर्ी
किताब' और कमधेश्वर वा 'राजा निरवसिया' जैसी कहानियाँ नयी कहानियों के इस
शिल्प का अच्छा नमूना पेश करती हैं। इसी संदर्भ में वे कहानियाँ भी ली जा सकती
हैं जिनमें लोक कथाओं के परिवेश में या उनके रूप में आधुनिक जीवन सत्ता को
उभारा गया है। हरिश्चंद्र परमाई की अनेक व्यंग्य कथाएँ (भेड़ें और भेड़िये, जैसे
उनके दिन फिर आदि) इस शैली की उत्कृष्ट कहानियाँ हैं। आज की कहानियाँ कथ्य
की क्षेत्रगत विशेषताओं के अनुसार भिन्न भिन्न स्वरूप धारण करती हैं। गांव और
शहर की कहानी का सामान्य सिद्धि या प्रसिद्धि किमान-मजदूर वर्ग और सिद्धि
मध्यम वर्ग की कहानी का स्वरूप एक भाँसे होगा ? गांव के जीवनमें भी आधुनिकता
का दौर शुरू हुआ है, वहाँ भी गन्दी राजनीति और विपात सत्ता बोध की स्पर्धा चल
रही है। फिर भी वहाँ के लोग शहरी पात्र की प्रेरणा सहज गति में चलने वाले होते
हैं, वे कुठाआ और पन्तुड़न्डा के शिकार उतने नहीं होते जितने कि शहरी पात्र।
इसके अलावा गाँव में अभी भी आत्मीयता शेष है यद्यपि वह बड़ी तेजी से खंडित हो
रही है। इसलिए वहाँ के पात्रों का स्वरूप प्रकट करने और उनका विवक्षित करने
का ढंग वही नहीं होगा जो पड़े लिखे शहरी पात्रों के अन्त और विवक्षित का हा
सकता है। शहर के जीवन का आर्थिक मांजर है यत्र और गाँव के जीवन का आध्या-
त्मिक। शहर के पात्रों का सम्बन्ध मूलतः अपने ऑफिस और घर से होता है लेकिन
देहाती पात्रों का सम्बन्ध बाह्य अन्तर्गत अपने पूरे गाँव, प्रकृति और पूरे रीति रिवाजों
तथा जीवन-मान्यताओं से होता है। आधुनिकता पर आधारित कहानी में प्रकृति और
परिवेश उतनी सूक्ष्मता में नहीं आ सकते जितना कि शहरी कहानियों में। देहाती क्षेत्रों
में प्रकृति जीवन का अनिवार्य अंग है, उसका सौन्दर्य हमारे जीवन-व्यापारों के साथ
गहराई से जुड़ा होता है। शहरी क्षेत्रों में प्रकृति पालनू होती है उसके साथ हमारे
जीवन-व्यापारों का सह्य या अनिवार्य सम्बन्ध नहीं होता। अतः शहरी कहानियों में
प्रकृति बहुत ही अल्प मात्रा में आती है और वह भी बिम्ब बनकर। शहरी जीवन में
बिमान, रेडियो प्याले प्लेड, साफासेड, संगीत के साज सामान, आफिस टेबुल, कुर्सी,
काफी हाउस टाइम पीस आदि माने हैं परिवेश बनकर भी और बिम्ब बनकर भी।
निर्मल वर्मा की कहानियों तथा रेणु की कहानियों के शहरी और देहाती परिवेश और
बिम्बों से यह बात समझी जा सकती है।

मैं इसे अच्छा मानता हूँ कि आज के कहानीकार अपने अपने अनुभव के अनुसार

जीवन-क्षेत्रों को चुन रहे हैं। अमुक प्रकार की कहानी श्रेष्ठ है, अमुक प्रकार की हीन, इस प्रकार का फंसला देने का मैं पक्षपाती नहीं। व्यापक गहन अनुभव, गहरी दृष्टि और नवीन शिल्प सौन्दर्य पर जो भी कहानी आधारित होगी वह उच्चकोटि की होगी ओड़ी हुई आधुनिकता, यांत्रिक बौद्धिकता और निरुद्देश्य नयी शिल्प भंगिमा से कहानी श्रेष्ठ नहीं बनती। उसके भीतर जीवन का गहरा दर्द होना चाहिए वह जीवन चाहे किसी क्षेत्र का हो। यह आकस्मिक नहीं है कि 'धर्मयुग' के कया दशक की पूरी शृंखला में सबसे प्रभावशाली कहानियों में से एक लगी भीष्म साहसी की 'सिर के सद के' जिसमें कोई तथ्याकथित आधुनिकता या बौद्धिक भंगिमा या शिल्प चातुर्य नहीं या एक गहरा जीवन-बोध या जबकि 'पराये शहर में, जैसी अति आधुनिक कही जा सकने वाली कहानी निहायत प्रभावहीन लगी। इसी प्रकार 'नयी कहानियाँ के विशेषांक में छपी कहानियों में भारती की कहानी 'यह मेरे लिए नहीं' अपने बोध की गहराई और संवेदना की तीव्रता तथा गृहीत जीवन के संश्लिष्ट सम्बन्ध सूत्रों की पहचान के कारण बड़ी प्रभावशाली है, हो सकता है कि उसका बोध उतना आधुनिक न हो जितना कि महेन्द्र भल्ला की स्वच्छन्द नागरिक यौनाचार, गुप्त यौन रहस्यों तथा अश्लील चेष्टाओं के दायरे में घूमने वाली कहानियों का। इसी प्रकार हो सकता है कि रेणु की 'रस पिरिया' कहानी का बोध उतना आधुनिक न कहा जाय जितना कि राजेन्द्र यादव की कहानी 'प्रतीक्षा' का बोध। किन्तु रस पिरिया एक बहुत ही मर्म स्पर्शी कहानी है क्योंकि उसमें संवेदना की अथाह गहराई है और जीवन की सहजता कृत्रिम बौद्धिकता से आवृत्त नहीं की गयी है। शिल्प अपने कथ्य के अनुसार नया होकर भी खुला हुआ है। इसलिए क्षेत्रीय आधार पर कहानी की श्रेष्ठता अश्रेष्ठता का निर्णय नहीं हो सकता। कहा जा सकता है कि पहले की कहानी की सपाट या सीधी शैली को जगह साकेतिक त्रिभुज-शैली अपना कर नयी कहानी ने कहानी को समृद्ध किया है किन्तु एक खतरा बार बार सामने से गुजर जाता है वह है अनुभूतिहीन, कथ्यहीन, संवेगहीन निरा तंत्र-कौशल। पहले के कहानीकार की शैली सीधी और सपाट थी इसलिए उसे आकर्षक, प्रभावशाली जीवन-व्यापार चुनना पड़ता था आज कभी कभी उलटा दीखने लगता है। कुछ नये कहानीकार नये कवियों की तरह विविध विचित्र प्रकार के कथन-कौशल अपना कर कहानी के कथ्य सम्बन्धी लोकोपेक्षण या रिक्तता को छिपाते हैं—एक तो कहानी की प्राण रिक्तता, दूसरे उलझाव, एक अजीब खोभ होती है इस नवीनता की भंगिमा पर। कहानी में प्राण हो तो वह कौशल-वक्रता के बिना भी प्रभाव जमा लेगी और प्राणहीन कहानी या कुत्सित व्यापारों से खलबलाती कहानी लाख 'पोज' देने पर भी अशक्त और प्रभावहीन ही रहेगी। किस्सा ऊपर किस्सा मारते रहिए लेकिन कोई किस्सा बन नहीं

पाता ।

आज की कहानी को किसी एक नाम से अभिहित नहीं किया जा सकता । 'नयी कहानी' नाम प्रयोजित मित्र ही रहा है इसीलिए 'सचेतन कहानी' का आन्दोलन शुरू हो गया । इसके प्रतिरिक्त जो नवीनतम कहानीकार आ रहे हैं वे भी अपने का किसी पूर्व दल से बाधना नहीं चाहते । सचेतन कहानी तो 'नयी कहानी' का सिद्धांत विरोध करने की हुई खड़ी हुई है । मत्र पूर्विये तो यह विरोध गुटबन्दी का गुटबन्दी से है । सचेतन कहानीकार पहले से निवृत्त आ रहे हैं यानी सचेतन दल बनाकर उन्होंने लिखना प्रारम्भ नहीं किया किन्तु उन्हें ऐसा लगा कि 'नयी कहानी' के नाम पर कुछ ही नामों का स्वीकृति प्रदान की जा रही है कुछ लोग प्रेम फिर कर के ही महत्ता प्राप्त कर रहे हैं ता शेर कहानीकार ने स्वीकृति प्राप्त करने के लिए कहानी का एक नया सैद्धांतिक आधार खड़ा किया और उनका मुख्य स्वर यह था कि नयी कहानी व्यक्तिगत कुटा, पराजय, निराशा और यान विवृतियों की कहानी है जबकि सचेतन कहानी सामाजिक संवेदना की, उसकी शक्ति और विजय की, आस्था की कहानी है । वास्तव में इस प्रकार की सीमा रेखा खींच पाना मुश्किल है किन्तु यह सत्य है कि नयी कहानी में अनेक कहानीकारों ने यौन विवृतियों, मानसिक तनावों और व्यक्ति की एकांत कुटाया को आधार बनाकर कहानियाँ लिखी हैं जिनमें जीवन की उन्मेष देने वाला कोई स्वर नहीं । किन्तु सचेतन कहानी के स्वर बाह्यो में से एक आदमी चतुर्वेदी की लिज-लिजी कहानियों का (यदि उन्हें कहानी कहा जाय, क्या कहा जायगा ? सामाजिक संवेदना का प्रभाव नयी कहानी में भी नहीं है फिर भी यह कहा जा सकता है कि सचेतन कहानीकारों में महीपतिह, मनहर चौहान, धर्मेश जैसे कुछ ऐसे कहानीकार हैं जिनमें शक्ति है और जो व्यक्ति केन्द्रित संवेदना के दायरे से निकल कर सामाजिक संवेदना के क्षेत्र में अपने को फेंका रह हैं और आदर्शता का अर्थवत्ता अर्थवत्ता व बावजूद ऐसी कहानियाँ मिल रहे हैं जो प्रेरक तथा शक्ति सम्पन्न हैं । इनकी हिमांगु शीवान्तव की तथा गमकुमार की कुछ कहानियाँ का महत्व इस अर्थ में और बढ़ जाता है कि ये उम समय सामाजिक संवेदना और शक्ति की आवाज उठा कर रह हैं जबकि 'नयी कहानी' की तथाकथित यही पक्षी निरंतर यौन-विवृति और व्यक्ति की एकांत आत्म वन्दिता के रस में डूब रही है इसके साथ ही साथ इन नव विकसित नयी कहानियाँ में एक दान और लक्षित होती है वह है फार्मुला बढ़ता । ये कहानियाँ घटना, चरित्र तो छोड़ ही चुकी हैं, ये आधुनिक जीवन के कुछ सत्य मूर्तों को चुन लती हैं और उनके इर्द-गिर्द बुनती जाती हैं । इसलिये आज का कहानी समीक्षक प्रायः कहानी की समीक्षा करते समय उसमें से एक फार्मुला या नारण खींच लेता है । उसकी मानव संवेदना के विषयपक्ष पर जोर न देकर वह यह कहता

है कि इस कहानी ने आधुनिक जीवन के इस सत्य को पकड़ा है और फिर वह उसी सत्य पर जोर देता है। आधुनिक जीवन के संदर्भ में उसकी प्राथमिकता अप्राथमिकता सिद्ध करता है। वे कहानियाँ जो किसी जीवन-व्यथा की कथा है या संघर्ष की आवाज़ है और जिनसे आधुनिक जीवन का कोई फार्मूला नहीं निकल पाता। वे आलोचकों की निगाह पर नहीं चढ़ पाती। कहानी के क्षेत्र में जो नयी पीढ़ी उग रही है उसमें कुछ नाम ऐसे उभर रहे हैं जिनकी कुछ कहानियाँ आशा जगाती हैं। वे हैं 'नौ साल छोटी पत्नी', के रवीन्द्रकालिया 'धूप' के उदयभानमिश्र 'मैंने विदा दी थी' के दूधनारायणसिंह और 'पिता' के ज्ञानरंजन। आज की कहानी को परखने के लिए अलग-अलग कहानियों की प्रवृत्तियों और उपलब्धियों को देखना भी अधिक उपयोगी होगा। और इस तरह यह प्रतीत होगा कि अच्छे माने गये कहानीकार भी कभी-कभी कितनी हल्की और नाटकीय कहानियाँ लिखते हैं। उदाहरण के तौर पर कुछ स्वस्थ सामाजिक (किन्तु शिल्प के लिहाज से ढीली) कहानियाँ लिखने वाले अमरकान्त ने 'काली छाया' और 'वे हंसती आँखें' जैसी ट्रिफी कहानियाँ भी लिखी हैं। किन्तु यह एक अलग निबंध का विषय है।

नई कहानी : एक विचार

श्रीमप्रकाश निर्मल

क्या जगत में भी इधर काफी बसाडेबाजी और घा-दोलन जोर पकड़ने जा रहे हैं। नयी कहानी, सचेतन कहानी फिर अकहानी के पक्षधर प्राये दिन अपने-अपने पक्ष की गलीलें दते रहते हैं, वक्तव्य और घाषणाएँ प्रकाशित करते हैं और कुछ पत्रिकाएँ उनका मुसवत्र का काम करती हैं। कुछ व्यावसायिक संस्थाएँ भी अपनी व्यवसाय सिद्धि के लिए इस तरह के घाटोलनों को साधन-सम्पन्न बना रही हैं ताकि किसी नये नाम की चकाचौंध में वे खूब चांदी कूट सकें। और तारों की इस ठेनमठेन में कुछ लोग तो प्रनिष्ठित हो भी गये हैं और कुछ अभी नारेबाजी में जुटे हुए हैं और एक से एक बढ़कर नये नारे ईजाद कर रहे हैं या फिर नारे लगाना शुरू कर, जो प्रनिष्ठित हो गये हैं उनकी टाँगें खींचने की जब तब कोशिश कर फते हैं।

प्रश्न में, यह कहानी का नहीं, कहानी के विशेषणों का समय है इस समय कहानी नहीं लिखी जा रही, विशेषण लिखे जा रहे हैं। कहानी में से अगर हम बाकी तत्वा का निशाल भी दें, तो भी, दो सत्य तो हमें खास तौर पर रखने ही पड़ेंगे, एक कथानक, दूसरा चरित्र। या तो चरित्रों के अनुसार कथानक की रचना होगी या कथानक के अनुसार चरित्रों का निर्माण। और आज की कहानी के नाम पर जो कुछ लिखा जा रहा है, उसमें ये दोनों ही तत्व निजोवप्राय हैं, न कथानक सफल बन पाता है न पात्र। और जो कुछ बन पाता है वह या तो यनि बौद्धिक होना है या शाब्दिक कथाबाजी।

या, अगर हम देखें तो मात्र जितना गद्य हिन्दी साहित्य में कभी नहीं लिखा गया और अभी शुरू लिखा जा रहा है। आज कहानी की कितनी पत्रिकाएँ निकलने लगी हैं, और कहानी पत्रिकाओं से हट कर भी, हर पत्रिका में कुछ कहानियाँ जरूर रहती हैं। लेकिन इन छोटी-बड़ी सभी पत्रिकाओं में प्रकाशित कहानियों को हम छांटने बैठें तो उनमें से सम्भवतः एक भी कहानी ऐसी नहीं निकलेगी जिसे हम विश्व साहित्य की धरोहर के रूप में रखने का गौरव प्राप्त कर सकें। कितने 'श्रेष्ठ' कहानी-संकलन इधर नहीं छपे हैं, कितने नहीं छप रहे हैं, कितने नहीं छपेंगे लेकिन जिस पर हम गौरव कर सकें ऐसी कितनी कहानियाँ उनमें होगी, यह कौन कह सकता है ?

ऊपर जो कुछ लिखा गया है उसका यह अर्थ तो कतई नहीं लिया जाना चाहिए कि जो कुछ लिखा गया है वह कूड़ा करकट है। ऐसा तो कोई ना समझ ही कह सकता है। इसमें भी अच्छा है, उल्लेखनीय भी है और इसीसे भविष्य के प्रति यह आशा भी बंधती है कि कुछ न कुछ ज़रूर निकलेगा भी, लेकिन कितनी मात्रा में ? ज़ाहिर बिल्कुल कम, क़रीब-क़रीब नहीं के बराबर। कहानी की जो प्रतिनिधि पत्रिकाएं हैं—कहानी, सारिका और नई कहानियां, और अन्य बहुत से नये-नये कथा मासिक, उनमें इतने सालों में क्या छपा है ? सिवा कुछ इनीगिनी अच्छी कहानियों के ही, बाकी सब नहीं के बराबर है। असल में, अगर हम एक ही जुमसे में कहे तो आज की कहानी के लिए यह कहना ज़्यादा उपयुक्त होगा कि वह प्रयोग की स्थिति में है। एक नारा पूरी तरह से प्रतिष्ठित भी नहीं हो पाता कि तभी उसके विरोध में, बिल्कुल उसके पास से ही ज़ोर का विरोधी नारा उठता है।

नयी कहानी, सचेतन कहानी, अकहानी—ये सब नारे इतने ज़ोर-शोर के साथ लगाये जा रहे हैं कि आज की कहानी न ज़मीन को छू पा-रही है और न किसी दिशा को ग्रहण कर सक रही है।

कुछ लोग हैं, जो इन नारों और प्रचारों से बच कर लिख रहे हैं, उनका कहीं नाम सुनाई नहीं देता, कुछ हैं जो एक-दो कहानियां लिख कर प्रतिनिधि कहानीकारों की पंक्ति में दाखिल हो गये हैं और कथा चर्चाओं और इन्टरव्यूज़ गोष्ठियों में गर्दनें निकाल कर फोटो खिंचवा रहे हैं। वक्तव्यों और अपने-अपने ढंग की टिप्पणियों की तों भरमार हो रही है। हर कहानी प्रतिनिधित्व करने वाली है और हर कहानीकार प्रतिनिधि कहानीकार बना बैठा है। एक गुट ने एक आलोचक को सरपरस्त बना रखा है, तो दूसरे ने दूसरे को और चल रही है धक्कमपेल।

इस सब अराजकता और धक्कमपेल में कहीं-कहीं कुछ श्रेष्ठ भी पढ़ने को मिल जाता है—कथा वस्तु, पात्र, शिल्प और भाषा के नये प्रयोग भी देखने में आ जाते हैं यहाँ ज़रूरी नहीं कि उन सब कथाओं और कथाकारों के नाम भी गिनाए जाएं परन्तु उदाहरण के लिए रघुवीर सहाय की एक ऐसी ही लघु कहानी 'कल्पना' में पढ़ने को मिली थी—'मेरे और नंगी औरत के बीच।' फिर एक कहानी सर्वेश्वर दयाल सक्सेना की 'पागल कुत्तों का मसीहा' पढ़ने को मिली। लक्ष्मीकान्त वर्मा की 'दूटी चूड़ियों की कनियां,' रेणु की आंचलिक कहानी 'तबे एकला चलो रे' और 'नई कहानियों' में धर्मवीर भारती की एक सुन्दर और सशक्त लम्बी कहानी 'यह मेरे लिए नहीं है' को पिछले वर्षों की उपलब्धियां माना जा सकता है। रामकुमार, अमरकान्त, निर्मल वर्मा, कमलेश्वर, दुधनाथ सिंह, राजेन्द्र यादव, राकेश तथा बहुत से अन्य नये कथाकारों ने भी

एक अधिक प्रबन्धों कहानियाँ लिखी हैं। लेकिन फिर भी सवाल यही बहो का बहो है। कहानी के क्षेत्र में नामों की इतनी बड़ी भीड़ और सम्बन्धों का तार है, उनमें उसका कहीं प्रतापता भी नहीं है। बस, 'परस्परम् प्रसन्नंति महा रूपं महा ध्वनि, ऊष्मा नाम विवाहेषु गीत गायन्ति गर्दभा ।' वाली बात ही चारों ओर दृष्टिगत हो रही है।

भाज की कहानी के सम्बन्ध में बाह्य बहू नयी के विवेचण के साथ ही बाह्य सचेतन या प्रचेतन या प्र के साथ—एक बात मुझे सदैव ही परिलक्षित होती रही है और वह है कि इस भीड़ भाड़ और धावाधावी में कहानी कही जा गयी है और कहानी के नाम पर जो कुछ छन रहा है वह इतना निम्न और इतना धार्मिक प्रभावकारी हाता है कि जैसे—जैसे हम उसे पढ़ते हुए माने बढ़ते जाते हैं वीथी का कुछ भी याद नहीं रहता न पात्रों के नाम न घटनाएँ। कोई-कोई पद चित्र या वाक्य कुछ क्षणों के लिए चौकाता है, एक क्षण की ठिठका देता है लेकिन दूसरे ही क्षण प्रभावहीन हो जाता है। इसमें विपरीत उदाहरण के लिए हम बहुत पहलू लिखी गयीं उन कहानियों को लें सकते हैं जो हमें वर्षों के बाद भी उन्नीसों की रसो याद है और जिनका प्रभाव रचमान भी कम नहीं हो सका है। महादेवी वर्मा की 'बीमा,' प्रेमचन्द की 'कफन' प्रज्ञेय की 'रोज,' बनुर मेन शास्त्री की 'दुलहा मैं का से कहूँ' और अन्य कुछ कहानियाँ। इधर कुछ प्रतिष्ठित पत्रिकाओं के कहानी विशेषांक देखने में पाये हैं (ज्ञानोदय, सहर, नई कहानियाँ, कहानी मादि के) उनमें कोई ऐसी बात नहीं जिसका उल्लेख किया जा सके 'धर्म युग' के कथा-युग का उल्लेख भी नहीं। इन सब में कहानी पर चर्चा न होकर कहानीकार के अपने व्यक्तित्व पर ही अधिक ध्यान दिया गया है।

भाज की कहानी में सस्ते किस्म के रोमांस, भासतना का आकर्षण या छिछरी भावुकता या धार्मिक कुण्ठा का ही प्राधान्य है। येन-येन-प्रकारेण हर कहानी में यही-यही कहा जाता है। प्रसन्न में, भाज की कहानी सहर के मध्यमवर्गीय व्यक्ति विशेष को कुण्ठा की प्रतीक मान बनकर रह गयी है और उससे माने नहीं बढ़ पा रही है। भारत के जो अन्य करोड़ों लोग गावों में बसने हैं, उनकी स्थितियों परिस्थितियों और मन दशाओं का चित्र तो भाज का कहानीकार दे ही नहीं रहा है। भाज जो कुछ लिखा जा रहा है, वह सहर के एक वर्ग विशेष के भी एक व्यक्ति विशेष की स्थिति का बड़ा ही छिछरा और सतही चित्रण-मा होता है। उसमें अधिकतर तो केवल ही नायक होता है और उसकी अपनी कुंठा, प्रभाव और प्रवृत्त इच्छाएँ ही कहानी की विषय वस्तु बन जाती हैं। अब सवाल यह है कि अगर भाज का क्याकार इस स्थिति से उबरें, कुंठा और व्यक्तिवाद के बेरे को तोड़कर समष्टि की ओर नजरें उठाएँ तो सम्भव है कि वह अपने समाज, देश और उसकी मिट्टी की गन्ध में सनी चीजें दे

जिसका दर्द युगों-युगों तक भी अपनी टीस को बरकरार रख सकेगा। रेणु और मटियानी ने इस ओर ध्यान दिया है तो उनका अपना स्थान भी है और अपना दर्द भी। जो उनका न होकर समष्टि का, या यूँ कह लें कि एक अंचल का दर्द हो गया है, वैसे सारे देश की भी स्थिति वैसी ही है। आज के कहानीकार की दृष्टि चहुँमुखी नहीं है। वह बहुत ही सीमित दायरे में सिमट कर रह गया है लेकिन दावे इस तरह के किये जा रहे हैं कि जैसे जो कुछ लिखा जा रहा है वह अद्भुत है, मार्ग दर्शक है।

असल में इसे मैं तो भ्रम ही कहूँगा। यों तो फिर यह मानने में क्या हर्ज है कि हम से पहले जो लिखा गया वह भी हमारा मार्ग दर्शक रहा है फिर हमने नया क्या किया ?

तो आज एक धुंध में हम लोग जी रहे हैं और यह धुंध भी हमी ने फैलायी है। अगर हम सचमुच कहानी के क्षेत्र में कुछ करना चाहते हैं, कुछ देना चाहते हैं तो पहले हमें इस धुंध को दूर करने का उपाय करना चाहिए ताकि हमें अपने आस-पास और दूर का साफ-साफ दीख सके और हम स्वयम् भी अपने को स्पष्ट व साफ दीखने की स्थिति में खड़ा कर सकें।

आज की कहानी की स्थिति तो यही है कि वह नारों, व्यक्ति प्रतिष्ठा और प्रकाशन लिप्सा और आत्म प्रचार की धुंध में लोकर रह गयी है।

आज जब कि कहानी की मांग पाठक और प्रकाशक की ओर से निरन्तर बढ़ती जा रही है, पत्रिकाएं मोटी-मोटी पारिश्रमिक की रकमे देकर कहानियां छाप रही हैं तो ऐसे समय भी अगर अच्छी कहानियां और अच्छा साहित्य नहीं लिखा जाएगा तो फिर कत्र लिखा जाएगा। जब हम बाज़ार में कोई चीज़ खरीदने जाते हैं और दुकानदार को मुँह मागा दाम देते हैं तो जाहिर है कि हम खराब या सेकेंडहैंड या नकली चीज़ क्यों लेंगे। हम 'फर्स्ट क्लास' चीज़ लेंगे। और कहानी की जो कीमत आज बसूली जा रही है वह ज्यादा पैसे में घटिया चीज़ खरीदने जैसी है। अतः इस स्थिति से अब छुटकारा मिलना चाहिए। प्रकाशकों और सम्पादकों को चाहिए वे प्रतिष्ठित या नामधारी के चक्कर में न पड़कर चोखा माल और चोखा दाम वाली बात को प्रमुखता दें ताकि कहानी का उद्धार हो और यह धुंध छूटे, और फिर सब कुछ स्पष्ट और साफ-साफ सुभाई देने लगे।

नई कहानी : कथा मानो की एक हद ॥ मुरेन्द्र

बात 'नई कहानी' के नाम-करण वान शगड का छोड़कर जो शुरू की जा सकती है, इस तरह कि—

'नई कहानी' आज तक के विकसित क्यामानों की एक हद है,

उसका शिल्प बदला हुआ है * कि जीवन सत्य उसमें अधिक साधकता से उभर कर आए है कि उसमें नीचे सबदम से जीवन के उपशित जीवनत सदमों को परसा है कि बदलती हुई जीवन स्थितिया और आदमी-आदमी के बीच के रिश्ते ही उसमें अभिव्यक्त नहीं हुए हैं, बल्कि इन रिश्तों की प्रक्रिया भी उसकी पनड से छूटी नहीं है * कि वह भीती और मस्ती भावुकता से ऊपर उठी है, उसमें आज के वैज्ञानिक युग की बोद्धिकता को मही दर्जा मिला है * कि उसका रूप और समार पिछनी हिन्दी कहानी से आशयजनक रूप से भिन्न है... * कि उसमें जीवन सत्यो और जीवन स्थितिया को लेकर जो नकार उभरा है वह किसी स्तर पर वास्तव स्वीकार को वही गहरे समझने की समझ से उपजा है, वही कि उसमें हमारे समीप-जीवन-सत्या को मही माइने में प्रस्तुत किया है और यह भी कि वह 'चाहिए' वाली बात को वहन नहीं करती कि इस बात को वह सांकेतिक तौर पर ही अभिव्यक्त देती है। उसके नियम थाप हुए नहीं होते, उसके अपने नियम ही नहीं होते। कहानी नियम नहीं देती, नियम होती भी नहीं, क्योंकि वह नीतिशास्त्र नहीं है कि वह विधिशास्त्र नहीं है, उसे पढ़कर नियम पाठक लता है या नियम लेने की दिशा में सोचता है, या बस सोचता भर है, जिसका नियम में सम्मेलन नहीं भी हो सनता (वसे नियम न ले पाना आज उसकी नियति भी है) इस दिशा में कहानी उसको उकसाती भर है और यही वह लेखकीय प्रतिबद्धता के सवाल को उत्तरित भी करती है। कहानीकार इसी के लिए प्रतिबद्ध हो सकता है, क्योंकि यहा वस्तु और शिल्प दोनों ही एक बिन्दु पर हैं, प्रकारान्तर से उसकी यह प्रतिबद्धता अपनी रचना के प्रति है। यहाँ उसे अनायास वह स्तर मिल जाता है जहा से वह जीवन सत्यो का मवहन करते हुए, कहानी तन्त्र और उसकी प्रयोग-सम्भावनाया, उसकी वारोकियो की हिमायत भी कर सकता है बल्कि तन्त्र को वही हैसियत दे सकता है, जो रचना की वस्तु को दी गई है। प्रतिबद्धता अलग-अलग लेखकों की अलग-अलग नियति नहीं है, लेकिन यह बात

भी सही है और महत्वपूर्ण भी कि लेखकों को अपनी नियति अकेले ही अपनी तरह से तलाशनी होगी। वह युग की सम्पूर्ण मूल्यवद्धता के साथ जुड़ी हुई है। यह बात अलग है, और यह बात एक भी है कि लेखक अपने-अपने कथ्य व शिल्प आग्रहों से कुछ अलग-अलग बातें, अलग-अलग तरह कहें, लेकिन सम्प्रेषण होगा उसी ओर।

‘नई कहानी’ साहित्य का आलंकारिक गद्य रूप नहीं है (व्यतीत कहानी एक हद तक ऐसी थी, इस अर्थ में कि अलंकार कृत्रिम होता है) वह एक स्वाभाविक विधा है, कि अब वह स्वाभाविक हों रही है और गम्भीर भी। उसमें शिल्प और वस्तु के लिहाज से वह सतुलन दिखाई देता है जो अब से पहले की कहानी में नहीं देखा जा सकता था। ‘नई कहानी’ की यह ‘उपलब्धि’ व्यतीत कहानी से तात्त्विक रूप में भिन्न है। युग का तनाव और उसमें जीते हुए आदमी की आन्तरिक विवशता और घिराव, जो बाहरी घटना और चरित्र में शायद उतना प्रतिक्रियायित नहीं होता, जितना कि वह महसूस करता रहता है। सही माइने में ‘नई कहानी’ महसूस करने की लगातार प्रक्रिया की कहानी है, इस अर्थ में वह आज के आदमी की नियति से एकमएक हो गई है, क्योंकि आज के आदमी की नियति दबावों को झेलते हुए उन्हें लगातार महसूस करने की नियति से जुड़ी हुई है और यह जुड़ना सही माइने में जुड़ना नहीं है, बल्कि लगातार टूटते जाना है, लेकिन ‘नई कहानी’ के आयाम और उसकी अनेक दिशाएँ सम्भावनाएँ यहीं नहीं चुक जाती, इसलिए ‘नई कहानी’ इतनी भर ही नहीं है, बल्कि वह इतना सब होते हुए, इतने से आगे की भी कहानी है और दिशाओं की नयी दिशाएँ उसमें आयाम पा रही हैं।

‘नई कहानी’ चरित्र और घटना विरल होती जा रही है, यह विरलता आन्तरिकता के बढ़ते हुए दबाव के कारण विकसित हुई है। यह आन्तरिक दबाव आदमी को भीतर से तोड़ता और खोखला करता रहता है, इसे अभिव्यक्ति देना, ज़रूरी इसलिए भी है, जिससे कि तनाव पूर्ण स्थितियों में आदमी कुछ सहज हो सके और इसलिए भी कि उसकी आन्तरिक दशा को उसके सामने रखा जाय। (अपने आन्तरिक दबावों के प्रति उसका दृष्टा भाव ज़रूरी है) ताकि वह उस पर विचार कर सके और शायद कोई हल भी खोज सके, लेकिन यह खोजा हुआ हल उसका अपना होगा और अपने तरह से होगा, क्योंकि अपने समाधानों में आज वह नितान्त अकेला है, उसे अपना सलीब खुद ही ढोना है।

दरअसल आन्तरिकता को अभिव्यक्ति देने का सवाल सही यथार्थ को अभिव्यक्ति देने के सवाल से जुड़ा हुआ है, बल्कि ज्यादा सही होकि इसे यथार्थ की अभिव्यक्ति

का सही ममान माना जाय। यह सही है कि आन्तरिकता वाता यथार्थ एक निश्च स्तर का यथाय है और वही उपादा महीन भी है, लेकिन सही यह भी है कि वह किसी न किसी स्तर पर जुड़ा हमारे स्थूल यथाय मे ही है, क्योंकि हमारा 'भीतर' हमारे बाह्य यथाय मे जाने-अनजाने सम्बन्धित तो है ही, यानी हम अपने 'भीतर' का निरपेक्ष तरी मान सकन और यदि हम उसे निरपेक्ष मानते है ता उसही महीनियते जिन्दगी मे पदा करते हैं।

इस आन्तरिक यथार्थ और युग तनाव को लेकर (जो हमे अन्तर मे ही महसूस होता है) नया कहानीकार अनुभूति की गहराईया म पठा है, उसने अपनी अनुभूति पर खाम किसी रोगित कोण से रचनात्मक दृष्टि नहीं डाली है। (उसने वादो और दसनो स भलग रहने का यत्न किया है कुछ कहानीकारो की कुछ कहानियां का छोडकर) उसने भेनी हुई शुद्ध अनुभूति का मानवीय धरातल पर ही बायजा लिया है (जिसमे पूरग्रहो से भी कुछ को भलग रखना चाहता है और रचना प्रक्रिया मे भी स्वय को निस्सन रखने की कोशिश की है, जहा जितना वह ऐसा नहीं कर पाया है, वहा वह उतना चुकता भी है) इसलिए भी ऐसा हुआ कि उस संपक्षित अनुभूत सत्य को प्रकाशन मिला जो समाजशास्त्री की दृष्टि मे समाज विरोधी और घिनौना हो सकता है, नीतिशास्त्री की दृष्टि से अनतिक और अश्लील, मसलन-बेजनाए, यौन-कुठाए और विहृतियां, युगनद्ध स्थितिमे के ब्योरे, अनिष्टय, असहायपन, अकेलापन, शरण मन स्थिति, त्रास, मदेह, घसनीय, भृत्यबोध अनुभूतया, अपरिचय, अस्तित्व होते जाना, जीवन की यात्रिकता और सागनो की सीमितता आदि। यह सच है कि जिन्दगी मे यह भाज है, हम चाह कर भी इससे इन्कार नहीं कर सकते यो इन्कार न कर पाने की हमारी विवशता भी हो सकती है, लेकिन यह हमारी नियति नहीं हो सकती।

कुछ इती समीक्षाका और रचनाकारो का यह दावा है कि योन सम्बन्ध, उनकी प्रक्रिया और उनकी विहृतियों का चित्रण जीवन-निरयकडा बोध का परिणाम है। बात सही है, लेकिन पूरी नहीं बल्कि अपने एक निहायत वेमात्रुम अश म, इसलिए कि हम यौन-चित्रण मे सही यत्न उतने नहीं हैं, जितने कि फेशन परक यत्न, बाजार की माग, शरण स्वादन और अपने अनुभूत की सीमितता या चुकते जाने की अतरनाक स्थिति, लेकिन इस दावे के साथ हम इस बात को भुला देते हैं या भूल जाते हैं। भूल हम और-और बाते भी जाते हैं, बल्कि वे सब जिन्हे हम याद रख सकते हैं या जो हमे याद रखनी चाहिए। लेकिन होता ऐसा है कि जिन्हे हम भूल सकते हैं या कम से कम जिन बातो को हमे भूल

जाना चाहिये, वे हमें याद रह जाती है या हम उन्हें याद रखते हैं, यह मिडियाक्रिटी नहीं है और न ही ट्रेजेडी बल्कि यह आज की जिन्दगी की 'एक्सिडिटी' है और कुछ कहानीकार बड़े चाव से इसका चित्रण भी कर रहे हैं, रमेश बक्षी की 'चहल कदमी' को कुछ कुछ मिसाल के तौर पर पेश किया जा सकता है। सैक्स का रुग्ण वृत्त चित्रण जाने अनजाने नयी कथा का एक माना? ही बन गया है। सवाल रुग्ण स्वादन और 'एक्सिडिटी' चित्रण का भी उतना नहीं है जितना उसके 'जैनविन' न होने का है।

नई कहानी में एक स्तर पर प्रामाणिक अनुभूतियों और उपेक्षित संस्थितियों और परिवेशगत बारीकियों के चित्रण से पाठक को लगा कि व्यतीत कहानी योजित यानी अनिवार्यतः कृत्रिम अविक थी। उसमें जो आदमी चित्रित किया गया था वह पाखण्डी और बलिदानी मुद्रावाला अधिक था जिसके पीछे उसकी मनः स्थितियों की कोई सार्थकता नहीं थी और यदि थी भी तो कम से कम। उसमें का भीतरी, आदमी तो सामने आया ही नहीं था, वह उसे हमेशा छिपाता रहा और जिन स्तरों पर उसके चित्रण का सवाल उठ सकता था, उन से कतराता रहा, इतना ही नहीं वह उसे ग़लत तरह और ग़लत रूपों में पेश भी करता रहा वह उसे सामने लाने से कुछ आरोपित सत्यों (?) के कारण बराबर बचता रहा। इस तरह वह आदमी समाज शास्त्र, नीति-शास्त्र और धर्मशास्त्र का श्लोक और सूक्ति तो था, लेकिन वह वैसा नहीं था, जैसा कि वह होता है या अपने वर्तमान संदर्भों में हो सकता है।

नई कहानी में इस बदले हुए आदमी ने स्वयं को अभिव्यक्त करने के लिए नए नए और अनजाने रास्ते खोजे, इसलिए भी नई कहानी में शिल्प के नए नए प्रयोग हुए, जिनका होना अभिव्यक्ति की सहज मांग थी। लेकिन कुछ लेखकों ने शिल्प प्रयोग को ही कथा का लक्ष्य मान लिया और नए नए प्रयोगों की तरलता में सूखती हुई अनुभूति की नदी की परवाह नहीं की। नतीजा यह हुआ कि वे रेत में नाव चलाते रहे और उसी को पार जाने का सही पराक्रम भी घोषित करते रहे। यह भी हुआ कि इन नए नए प्रयोग धर्मा लेखकों के हाथ से कभी-कभी ग़फलत में कोई-अपेक्षाकृत दुरुस्त कहानी भी निकल गई, ऐसा इनकी सामर्थ्य के कारण हुआ या संयोगवश, यह विवाद का विषय हो सकता है लेकिन इस पर यहाँ क्या बहस? बहरहाल

पिछले दिनों एक बुजुर्ग अदाकार ने कहानी का निकष 'याद कहानी' माना, यानी उनके लिए श्रेष्ठ कहानी वह है जो याद रह जाय, बात कुछ बनी नहीं (हालांकि वे इस बात से भी खुश होंगे कि कोई यही कहे कि बात बिगड़ गई)

क्योंकि बहुत बार वस्ति भ्रमर पूहड़ कहानियाँ याद रह जाती हैं। (भ्रमर कहानिया भी याद रह जाती है, लेकिन यह एक भ्रमर बात है) और अनेक महत्वपूर्ण कहानियाँ विलुप्त भूत जाती हैं। याद का कहानी से तात्पर्य नहीं है वह तो व्यक्ति विशेष की धारण सामर्थ्य से सम्बन्धित है, इसलिए याद कहानी का मान के रूप में स्वीकृत नहीं की जा सकती, फिर भला भला तरह की रवि जाली को भला भला तरह की कहानी याद रह जाती हैं और फिर आज इतनी अधिक कहानियाँ लिखी जा रही हैं कि पुरातना और जीवन के जटिल घसमस से गुजरते हुए आदमी के लिए अच्छी कहानी को याद रख पाना (और न अच्छी को भी) उसके तनाव से कुछ मस्तिष्क में उसका याद रह जाना, प्रतिरिक्त मानसिक व्यायाम होगा, जिसके लिए वह प्रस्तुत नहीं है।

नई कहानी विचार नहीं है (वह किसी स्तर पर विचार भी हो सकती है) विचार की प्रक्रिया है और यह भावचय करने की बात नहीं कि सामयिक समीक्षा में भी विचार उठने नहीं जितनी विचार की प्रक्रिया अभिव्यक्ति पा रही है।

कुछ मित्र क्या मानों के नाम पर नख-शिख दुस्त कहानी की मांग करते हैं। कहानी नायिका नहीं है कि बूते के फूट से लेकर लिपिस्टिक और नेत्र पालिश तक का हम मुआदना कर सकें, फिर नख-शिख दुस्त माने जाने की प्रक्रिया में जो काल खण्ड उस खेलना पड़ता है, उसकी वजह से नख-शिख दुस्ती तक पहुँचने में वह घटने रूप रंग आकार और प्रकार में बदली हुई हानी है यानी उसके प्रति नजरिए में फर्क आ जाता है। यही कारण है कि दुनिया के किसी भी साहित्य में आज तक कोई नख-शिख दुस्त कहानी नहीं है और न हो सकती है। जो लोग नख-शिख दुस्त कहानी की मांग करते हैं वे दरभमर कहानी के अन्त की मांग करते हैं, क्योंकि उस दुस्त कहानी की खोज में ही लगातार कहानियाँ लिखी जा रही हैं, जिस दिन दुस्त कहानी लिख जायगी, उस दिन कहानी लेखन की आवश्यकता ही मर जायगी, इसलिए जब तक आदमी जिंदा है, तब तक दुस्त कहानी लिखे जाने का संवाल ही नहीं उठता, यह जानते हुए भी अच्छी कहानी की नियति यही है कि वह दुस्त कहानी की लगातार तलाश में लिखी जाती रहे।

पिछले दिना कहानी को खेमा में बाटने की प्रवृत्ति चली है, कुछ मित्र घनी भी ऐसा मानते हैं। इसलिए कहानियत को महत्वपूर्ण न माना जाकर खेमा को महत्वपूर्ण माना जाने लगा है, प्रतिष्ठा का आधार भी उन्हीं को समझा जाने लगा है, और लीडरी का आलम यह है कि कच्चा क्याकार (या किसी वस्तु विशेष को खास मानने वाला कोई भी क्याकार)

अपनी कथा नगरपालिका का स्वयं घोषित चैयरमैन है; उसे कहानी के नाम पर अपना विषय महत्वपूर्ण लगता है, कहानी नहीं। शहराती, कस्बाती, देहाती और पर्वतीय वस्तु हमारे लिए महत्वपूर्ण नहीं है, (यदि है भी तो एक निश्चित दायरे में) और न तो वह कहानी होने का कोई निर्णायक मान हो सकती है, सवाल उसके कहानी होने का और न होने का है। वस्तु उसकी कहीं की भी हो सकती है। उपेक्षित वस्तु को कथा कथ्य बनाना लेखक की अतिरिक्त जागरूकता तो है, लेकिन वह प्रतिष्ठा का आधार नहीं हो सकती, आधार है लेखक की अपनी प्रतिभा और अप्रोच, साथ ही एक बात और वह नई कहानी है अथवा नहीं; क्योंकि यह विलकुल जरूरी नहीं है कि एक नए लेखक की सारी कहानियां नयी ही हों।

जन कहानी और कला मूल्यों को लेकर लिखी जाने वाली कहानियों में हमेशा अन्तर रहा है। पेशे को दरकरार बनाए रखनेके लिए आपको ट्रिफी फार्मुला-बद्ध और मांस अपील वाली कहानियां लिखनी पड़ेगी। यहीं पर जैनविन, चतुर व पापुलर लेखक का निर्णय भी हो जाता है। आम फंडम को ध्यान में रखकर आप बड़े कथा मानों को संवहन करने वाली कहानी नहीं दे सकते (जन-रुचि और कला-मूल्यों का साथ साथ निर्वाह कर पाने वाले लेखकों की संख्या नितांत कम होती है) यदि जन रुचि की उपेक्षा कर ऐसा कर पाते हैं तो आपका पेशा खत्म होता है, इसलिए पापुलर लेखक वह होता है जो कथा-मानों के लिहाज से हेच कहानियां लिखता है। हो सकता है, जैनविन लेखक को जन विरोध भी सहना पड़े, उसकी कहानियों पर दुरुहता, जटिलता या उलझाव के आरोप भी लगाए जायें, इन्हें हम आरोप नहीं भी मान सकते हैं, क्योंकि अक्सर ऐसा भी होता है कि समकालीन स्थितियोंमें उनका सही मूल्यांकन नहीं भी हो पाता है। अक्सर अपने समकालीनों और समकालीन कृतियों के प्रति हमारी बड़ी अजीबोगरीब राय रहती है।

एक वक्त था जब कहानी को जीवन की व्याख्या माना जाता था, लेकिन आज कहानी जीवन की व्याख्या नहीं, स्वयं जीवन है, जीवन के एक संदर्भ की कहानी है और जीवन के सारे संदर्भ उसमें बन खुल रहे हैं। कथा-मानों के इस परिवर्तन ने कहानी को किस्सागोई से उठा कर गम्भीर साहित्यिक गद्य-रूप में प्रतिष्ठित किया है। पहली बार कहानी कविता के साथ साथ साहित्य में एक गम्भीर सृजनात्मक विधा के रूप में समादृत हुई है, न केवल कहानी बल्कि उसकी आलोचना भी। यानी कहानी की आलोचना ने कहानी को जहाँ गम्भीरता से लेने का प्रशिक्षण दिया है, वहाँ वह स्वयं भी प्रतिष्ठित हुई है। कहानी के तत्वों वाले अध्यापकीय विश्लेषण को छोड़कर नए नए कोणों से कहानी को समझने के यत्नों

ने क्या माना का एक नया तन्त्र दिया है, लेकिन यह भी कि यह तन्त्र अपने संपूर्णत्व में अपनी उजगार नहीं हो पाया है। यही कारण है कि कहानी-समीक्षा पूरे तौर पर अभी भी क्या माना के आधार पर उतनी नहीं हो रही है, जितनी कि समीक्षक विवेक द्वारा ग्रहण किए गए व्यक्तिगत प्रभावों के आधार पर। और यह खतरे की बात हो सकती है कि कहानी को लेकर कहीं प्रभाववादी समीक्षा ही न विकसित हो जाय हालांकि अभी यह भी सही है कि यही मित्र-निमित्र बोलों से की गई समीक्षाएँ कुछ निश्चित कथा—मानों का आधार देगी, लेकिन ऐसा भी हुआ है कि 'नई कहानी' पर हुई चर्चा परिचर्चा, परि-संवाद और हासिए पर समीक्षकों का आलम यह रहा है कि संवादी मित्र समीक्षकों ने नई कहानी के माना और उपलब्धियों पर विचार करते हुए आपस में शेरों शायरी में संवाद जवाब ही नहीं किए बावजूद उसी सरलमय में नियम भी पड़े और इसी दिलचस्प भ्रमाकारी से एक दूसरे पर व्यक्तिगत छोटे-बड़े उच्छ्रांत, इतना और भी कि लगातार हिन्दी 'नई कहानी' के नाम पर विदेशी समीक्षकों के मतों और विदेशी कहानियों का बहुतायत से उद्धृत करते हुए हिन्दी कथा में विदेशी चलन लगाते रहें, बिना इस समझ के कि विदेशी कथा—प्रतिमानों की खोज हिन्दी नई कहानी में किस हद तक माइनर रहती है। बावजूद इस के 'नई कहानी' पर हुए (और हो रहे) इस बहुत मुवाहिष ने नए कथा मानों को समझने और 'नयी कथा' की दिशा देने में महत्वपूर्ण उजल प्रयत्न दिए हैं।

एक मित्र समीक्षक ने कथा स्वादन में खण्डित रुचि या खण्डित बाध का प्रश्न उठाया है, वह भी इस आधार पर कि यदि कोई एक ही समय में दो अलग अलग बोलों की रचनाओं को आस्वाद कर पाता है, तब उसकी रुचि खण्डित है। दरमसल यह सवाल हो गलत है, तब इसका सही उत्तर क्या होगा? और जिस खण्डित रुचि की ये मित्र समीक्षक बात करते हैं, उसके लिए पहले रुचि दो बने और जो रुचि बनी ही नहीं वह खण्डित कैसे होगी? दो अलग अलग बोलों की रचनाओं का आस्वाद करने वाली रुचि खण्डित नहीं होती, वह व्यापक दृष्टि सामर्थ्य का सबूत होती है, पुराने का आस्वाद कर पाना यदि खण्डित रुचि है तब नए का आस्वाद कर पाना कटो हुई रुचि है, मित्र समीक्षक के इस गलत सवाल का आधार नए पुराने को आपस में विरोधी मान लेना है, जबकि रचन के प्रश्न में वे विरोधी नहीं हैं। सफट ठव पंदा होता है, जब हम नए पुराने का भेद नहीं कर पाते और 'सिया राम मय सब जग जानी' की स्थिति से गुजरते हुए हर रचना को बाह्य 'बाह्य' कहते होते हैं।

और, यह नये पुराने का सवाल लेखकों की कम ज्यादा उम्र के निर्णय पर आधारित नहीं है, यह तो उन दृष्टि बोधो का सवाल है, जिनके संसार अलग अलग हैं। पुराने लेखक और पुरानी कृतियां नए की आलोचना का विषय तब बनते हैं, जब वे नए रचना मानों में पुरानी रूढ़ियों को स्थापित करना चाहते हैं, इसलिए नहीं कि उनकी रचनाओं ने वह सब क्यों नहीं दिया, जो आज की रचनाएं दे पा रही हैं, क्योंकि इसमें उनके युग-बोध और दृष्टि की विवश सीमाएं हैं, इसलिए जब नए रचनाकार उन पर नयी 'उपलब्धियां' न दे पाने का आरोप लगाते हैं, तो अपनी मही बात को गलत तरह से पेश करते हैं।

'नयी कहानी' दायरों की कहानी है, लेकिन ये दायरे वृहत्तर दायरे के लिए ही बनते खुलते हैं, जहां ये आड़ी तिरछी रेखाओं में एक दूसरे को विरोधी बनकर नहीं, सहयोगी होकर काटते हैं, यह परिभाषा नहीं है और 'नयी कहानी' की इतनी भर परिभाषा हो भी नहीं सकती, फिर परिभाषा देने का चलन इधर समीक्षकों में रहा भी नहीं है, बात को परिभाषाओं से समझने-समझाने का मिजाज, रिवाज और रियाज पिछले खेव के समीक्षकों में (विद्यार्थियों की सुविधा के लिए) रहा है और व्यतीत बोध पीड़ित समीक्षकों में आज भी है गोकि सही यह भी है कि इधर समीक्षकों ने भ्रम वण, परिभाषा न देने का अर्थ 'कामिट' न करना मान लिया है, जो खुद में कम खतरनाक बात नहीं है और कहा नहीं जासकता कि यह खतरा उन्होंने जानबूझ कर उठाया है या इसमें उनकी अपनी असामर्थ्य निहित है। नई कहानी के सिलसिले में पिछले दिनों एक समीक्षक मित्र ने (हालांकि उन्हें अब तक भी समीक्षक नहीं माना गया है और मैं भी उन्हें खास-खास मौकों पर समीक्षक मानने से इन्कार कर जाता हूँ ; क्योंकि वे समीक्षक कम मित्र अधिक है और समीक्षा में भी मित्रता का निवाह करते हैं कहा " हम आपकी नई कहानी समझना चाहते हैं" मैंने कहा "शौक से, लेकिन 'नई कहानी' समझ कर आप हमारे ऊपर कोई अहसान नहीं करेंगे इससे तो आपका ही गौरव बढ़ेगा, गोकि आपकी समझ में आजाय तब।" वाले "कठिनाई 'नई कहानी' के कुछ संतुलित मानों (उन्होंने मान दण्ड शब्द का प्रयोग किया था) उमर कर न आना है।" दरअसल संतुलित कथा मानने की माँग महज इन्ही मित्र की नहीं है, बल्कि उन सबकी भी है, जो कथा के लिए नहीं, बल्कि अपनी कथा समझ के लिए संतुलित कथा—मानों की सुविधा चाहते हैं, लेकिन अपनी समझ से नहीं और ऐसे-या इन जैसे कितने नहीं है ?

'नयी भी और अच्छी भी' कथा की—माँग करने वाले समीक्षक पाठक, सही

अप्य मे उस कथा की माँग करते हैं, जो शिल्प की दृष्टि से 'नई' हो (या दिखे नए) लेकिन समार उमका वही हो जिसके वे अभ्यस्त हैं, क्योंकि कहानी 'नई' हो तो उसके लिए आवश्यक बिल्कुल नहीं कि अच्छी भी हो (अच्छेपन का सम्बन्ध हमारी बनी हुई रचि से है, विवक्षित मानो और बननी हुई रचि से नहीं) बल्कि जो कहानी 'नई' है वह 'अच्छी' इसलिए भी नहीं हो सकती कि वह हमारे सार वस्तु और शिल्पगत सस्कारों को जूनौजी ही नही देती, उन्हें तोड़कर ही समझ के दायरे में आ पाती है (अपन सस्कारों का टूटना हमें अच्छा नहीं लगता और इसी वजह से कहानी भी) जब नई कहानी अच्छी भी लगने लगती है तब समझता चाहिए कि वह अपने 'नएपन' में चुकती हुई सस्कारों की उभी जड प्रक्रिया से गुजरती होती है, जो अंततः कथा की भाषे चलकर मृत्यु रेख बनी थी यही कारण है कि जो आन्दोलन साहित्य में प्रतिष्ठित होते हैं, वे वही से अप्रदश्य भी होने लगते हैं। कहानी का 'नया' हाना—जितना जरूरी है उतना 'अच्छा' होना नहीं, क्योंकि वह हमारे सम्पूर्ण मान—विचारों को ध्वस्त कर, हमारी कथा समझ को एक नए बिंदु से शुरू कर, उसे नए कोण से जोड़ती है। बिल्कुल जरूरी नहीं कि हर नए लेखक की सारी कहानियाँ 'नयी' हो ही बल्कि यह जरूरी है कि उसके सम्पूर्ण कृतित्व में 'कुछेक' कहानियाँ ही 'नई' हो या अपने निन्ही अंशों में नई होकर, नए मानों का प्रतिष्ठित करने में सहयोग करें।

'माइडिया' कहानी भी इसी तरह नई नहीं होती, क्योंकि 'नई कहानी' बनाई नहीं जाती वह लेखकम घटित होती है। लेखक उस पूरे तौर पर भ्रमलता हुआ, उसे लिखने की विवश क्रिया से जुड़ जाता है। 'माइडिया कहानी' में कोई एक विचार होता है, लेखक उसके लिए पात्र और परिवेश को जुटा लेता है, जैनद की अधिकांश कहानियाँ ऐसी ही हैं।

आज की कहानी अधिक सश्लिष्ट हो गई है और मृज्जन स्तर पर कही अधिक महीन, पुराने कथा तत्व (पुराने अर्थ में) उसमें नहीं मिले और उन्हें जिस-तिस तरह खोज निकाला भी जाय तो पता चलेगा कि जो कहानी है वह ता पकड़ में आई ही नहीं बल्कि वही छूट गई है और जो छूट जाने योग्य था या हो सकता था, उसे हमने कथाके नाम पर खोज निकाला है और तब कहानी नहीं, हमारी पकड़ में उसकी निहायत मतही जमीन होती है। कथा—तत्व हमको सतही जानकारी तो दे सकते हैं, बल्कि आज उनसे हमारी पुरानी कथा समझ को भी खतरा पैदा हो गया है, आप जिसे चरित्र समझते आ रहे हैं, वह यहाँ चरित्र है ही नहीं, अपने बदने हुए—मिजाज में वह परिवेश का प्रतीक भर है, बल्कि उनका भी निर्मित मात्र। यहाँ तक

होता है कि कभी-कभी कहानी का समूचा आदेश एक उलझे हुए केन्द्र च्युत वाक्य में स्थित होता है और कथा का शेष सारा आयोजन निरर्थक बनकर रह जाता है ; लेकिन जब हम इस एक वाक्य-प्रकाशमें मुड़कर कहानी का-जायज़ा लेते होते हैं ; तब कहानी के सारे-खण्डित प्रतीक और अर्थहीन सी लगती स्थितियाँ एक वृहत्तर प्रतीक के उपांग और जुड़ी हुई सार्थक विस्तृतियों के आशय में बदल जाते हैं ; आप खुद को ऐसे बोध में समोने लगते हैं जो इससे पहले कथा पढ़ते समय आपके गिर्द अनुभव-दायरे में नहीं खुल पाया था । आप जैसे-जैसे और जितनी बार कहानी को पढ़ते हैं । उसके सही अर्थ के समीप पहुँचते जाते हैं । इसी लिए नए कथा मानों में कहानी की पाठ प्रक्रिया भी खास अहमियत रखती है । जरूरत इस बात की है कि-कहानी की पाठ-विधि को गम्भीर और खास अभ्यास दिया जाय और उसे सही संदर्भों में गकड़ पाने के लिए नोकदर दृष्टि और आग्रह मुक्त समीक्षा बुद्धि का आधार दिया जाय ।

‘नई कहानी’ में पिछली नैतिकता और धार्मिक लगाव को बोध स्तर पर ही वहिष्कृत नहीं किया गया है, बल्कि अभिव्यक्ति के स्तर पर भी उसे नकार दिया गया है । सम्बन्धों की औपचारिकता के स्थान पर उस में खुलापन है । नया कथा कार सँसरहीन बोध और भाषा को लेकर कहीं अधिक साहस के साथ ठोस ज़मीन पकड़े हुए है । जीवन की अर्थहीन लगने वाली छोटी-छोटी स्थितियोंको उसने सार्थक संदर्भों में खोजा है और उन्हें सार्थक पाया है । उपेक्षित वस्तु को उसका दाय सोंपा है । उसके चित्रण में लिजलिजेपन और भावुक रोमान के स्थान पर तल्लीनी है ; यह तल्लीनी जीवन विसंगतियों का आक्रोश परिणाम भी है ।

चूँकि ‘नई कहानी’ ने जीवन के नए और सही यथार्थ को सँसरहीन कोण से उठाया है, इसलिए अपरिचय, अजनबीपन, अनिर्णय नकार, आसन्न मृत्यु का बोध, मोह भंग, आत्म त्रास, आक्रोश और ऊब व इन्हीं जैसी और-और संस्थितियों के उसने निर्मम चित्र उकेरे हैं । आज के आदमी के इस अभिशाप और विडम्बना को हर नई कहानी में किसी न किसी स्तर पर प्रकाशन मिला है या इस तरह भी कि आदमी की अभिशप्त और विडम्बित नियति अभिव्यक्ति के नए-नए आयामों में खुल रही है, जो घृणित भी है, रोमांचक भी है और इस दूट भरे जंगल से शायद-उबर सकने के लिए सकेत माध्यम भी । और बस ।

नई कहानी

और उसका रूपवध

सुरेन्द्र

"नई कहानी" के रूपवध पर ग्रन्थ में चर्चा करना, दरमसल परम्परागत आलोचना के उमी अदाज में बान करना है, जिसमें बाकायदा कथ्य और शिल्प को पूरे तौर पर मिडालन्त विभाजित माना जाकर, उनका जायजा लेना होता है।

अर्थात् हम सत्य को गढ़ा रखने की गुजाइश नहीं कि यह विभाजन आयोगित ही नहीं है, बल्कि अग्रहीन भी है, और समोक्षा बुद्धि का जामा मनोरञ्जक उदाहरण भी। शिल्प और कथ्य को अलग अलग खलियाने का अर्थ दूध और पानी को अलग अलग करके (दम पुरान दृष्टा के लिए क्षमा किया जाऊँ) उनका जायजा लेना है, हाताकि उन ह सो की उपस्थिति और उनकी मूखमपाही चाचो के बारे में मुझे पूरा पूरा शक है, जिनके निते कहा जाता रहा है कि वे गेना कर पाते थे। लेकिन यह एक अलग बात है और इस पर गहा क्या बहम ?

रूपवध को नेकर इसलिए भी अलग से बात नहीं चलाई जा सकती, कि वह वस्तु बाध के आन्तरिक रचाव का अनिवाय प्रतिफलन ही नहीं है, उसका पूरक आकार भी है, जब अपने आन्तरिक रचाव का तनाव भेनती हुई कथा (या कोई भी रचना) एक खान मित्राज पकड लेती है या पकडती हानी है, तब यह मित्राज उसकी नितात अपनी अनिवाय माग होता है, लेकिन उसमें (कथा अनुभव केन्द्र से) पूरे तौर पर एक नहीं होना और अलग इसलिए नहीं होना कि वह वही नहीं है यानी उसका महज शिल्प होने से अर्थ नहीं बूझा जा सकता। चित्र की केन्द्रस्थ एकात्मिकि से च्युत आकलन चित्र को बाह्य न बत ही पेश कर सकता है (बाह्य न को बाह्य न के तौर पर नहा क्योंकि वह तब कला होगी) लेकिन उसमें निहित या सम्भा वित पहलुओं को नहीं उभार सकता। इसलिए केन्द्रस्थ अनुभव के वान्तव से हटकर शिल्प-स्तर पर चर्चा उठाना गलत बात को और गलत तरह प्रस्तुत करना है, इसी-लिए ही संभवता है कि यह चर्चा आपके लिए बेमानो हो (और मेरे लिए भी) लेकिन मैं अपने उन मित्रों के प्रतिप्रतिवद्ध हूँ (गोकि यह हर एक के लिए जरूरी नहीं है) जो अपनी कथा-ममक के लिए सुविधा चाहते हैं, हालाकि सुविधा वाले रास्ते के अपने खनरे होते हैं, जिन्हें जानते हुए भी लोग आखिर सत्रप उठाने तो हैं ही। बहरहाल

शुरू शुरूमें छायावाद को शिल्पगत आन्दोलन या उपलब्धि मानने वाले ऋषि आचार्योंकी तरह भी कुछ कथा-समीक्षकोंके यहां 'नई कहानी' के लिए भी यही निर्णय पड़कर सुनाया गया । ऐसे समीक्षक शिल्प के लिहाज से तो इसे नया मानते ही है, लेकिन जब इसकी वस्तु पर अलग से विचार करते हैं (शिल्प और वस्तु को अलग-अलग खानों में बांट कर आदतन वे ऐसा करते हैं) तो उसे भी जहां तहां नया बताते हैं, और जब दोनों पर एक साथ विचार करते हैं (गोकि ऐसा वे मजबूरी में ही करते हैं) तब बहुमत से वही ऋषि आचार्यों वाला निर्णय दुहरा देते हैं । "नई कहानी" के संदर्भ में परम्परागत समीक्षा बुद्धि की यह रोचक मिसाल है साथ ही शिल्प और वस्तु को अलग-अलग मानकर उन पर विचार करने में जो खतरे हैं, उन्हें यहां समझा जा सकता है ।

पिछले कथाकारों के यहां किस्सागोई शिल्प का विकसिततम कथा-मान था । उनकी कहानी इसी से शुरू होती थी और खत्म भी यही होती थी, लेकिन कहानी यहां खत्म होती नहीं है—क्योंकि तब वह अगे लिखी ही नहीं जाती, खत्म होते हैं कहने के खास-खास ढंग और उनकी जगह कहने के और या और-और ढंग आ जाते हैं । यह "कहने के ढंगों" की यात्रा प्रेमचन्द के यहां शुरू हुई थी और तब से अब तक लगातार बदलती रही है (गोकि शुरू इसे दादी नानी की कहानियों व आदिम जमाने में कहने की इच्छा से माना जा सकता है, लेकिन तब इसकी क्रमिक इतिहास के तौर पर विविक्षा करनी होगी और उसके लिए न तो यहां गुंजाइश है और न ही आवश्यकता) इस दिशा का बदलाव कथा के शिल्प इतिहास की अनिवार्य शर्त है, लेकिन इसमें काल-खण्ड के लिहाज में कोई अनुपात हो यह जरूरी नहीं ।

व्यतीत कहानी में वस्तु और शिल्प दोनों में रोचकता और उत्सुकता बनाए रखना जरूरी था गोकि यह जरूरत आज भी बनी हुई है, लेकिन एक अलग माइने में । व्यतीत कथा में या तो किस्सागोई होती थी या अतिरिक्त नाटकीयता 'नई कहानी' में शायद अब किस्सागोई के विरोध में भी आवाज उठे, क्योंकि यह अवधारणा पारम्परिक वस्तु के समानान्तर तो उपयोगी हो सकती थी; लेकिन नए वस्तु बोध के लिए इसका अर्थ गुजर चुका है पिछले कथाकार भटकेदार अंत देकर मौचक पाठक को देखते थे और मुस्करा कर फिर एक भटकेदार अंत लिखने में जुट जाते थे । शिल्प बोध का यह ढंग आज के पाठक को एकदम बचकाना लगता है, वह कहानी से गहरे और अन्दर तक टोहने वाले बोध की मांग करता है । हालांकि अब भी कुछ कथाकारों की चमत्कार वाली दृष्टि पाठक को चौकाने और 'शाक्स' देने में तृप्ति पाती है लेकिन समझदार कथाकारों के यहां यह शौक खत्म हो रहा है, वे

‘कहानी’ में कुछ ही ‘स्टोक्स’ में अपनी बात कह जाते हैं, शिल्प स्तर पर वे इस तरह के अतिरिक्त आयोजन की आवश्यकता महसूस ही नहीं करते ।

व्यक्त कहानी की शुरुआत बतौर सजावट के प्रकृति चित्रण में होनी थी या विवरण-वस्तु में या फिर सामान्य परिचयात्मक ढंग से । नई कहानी में शिल्प की इन शुरुआतों को छोड़ दिया गया है । वह अपनी शुरुआत में स्थितियों, विभवों, प्रतीकों या संकेतों से करती है । कड़ी-कड़ी भाषा की ध्वनि और चित्रों के अर्थों में उसे सार्थक किया जाता है । लेकिन इन या इन जैसे और शिल्पियों का प्रयोग किसी विदम्बना या परिवेशगत विरोध को सामने लाने के लिये ही होता है, अथवा होकर या परिभाषा के अनुसार होकर नहीं और न ही अलंकरण के तौर पर ।

कहानी की सही जमीन उमका कहानीयन ही है, शिल्प की सार्थकता इसी ‘कहानीयन’ को उभारने में है, हालांकि यह नामुमकिन है कि सही शिल्प के प्रभाव में ‘कहानीयन’ साधक हो पाए और वह भी ‘नई कहानी’ में । यदि शिल्प कथा को कोई आयाम नहीं दे पाता, तब निश्चय ही वह कहानी को कमजोर बनाता है ।

शिल्पगत कथा समीक्षा में निम्न दिनों तक कथानक का गठन, नाटकीयता, वातावरण का सुष्ठु संयोजन, संवाद की सहजता व दृष्टी जैसी और-और सही बातों का चलन था, जिनसे कथा के अंतर्गत शिल्प को समझ पाना भी कठिन था । यह समीक्षा विभाजक बुद्धि से जुड़ी होने का कारण अपने प्रारम्भ में ही स्थिति थी ।

‘नई कहानी’ में नए शिल्प का प्रयोग बेधित होकर उतता नहीं है, जितनी वस्तु की आन्तरिक विचित्रता का परिणाम होकर । नए शिल्प में कथाकार की वस्तु दृष्टि का लगातार योग रहता है तो वस्तु चयन में लेखक का शिल्प कोण बराबर काम करता रहता है ।

शिल्पगत संपादना (प्लैटफैम) कोई खास बात नहीं है लेकिन इसे कहानी में सार्थक बना पाना या कहानी को इसके माध्यम से आस बनाना जरूर बड़ी कथाकारिता का संकेत है । इस शिल्प बोध के अन्तर्गत वस्तु, बोध होकर शिल्प स्तर पर जितनी संपादनीय है, रूप भी वैसा ही अनुकूल पकड़ती है, यहाँ जीवन का को नुक्ता, घटा या कोई स्थिति, बोध स्तर पर कथा में उभरती है, अत्यन्त साधारण होकर कहानी शुरू होती है (और अन्त भी साधारण तौर पर ही होता है) व कि बातों का एक सिलसिला होता है, जिसमें हर भाई और हर कोण पर भाव को विदम्बना आकार पाती चलती है और अंत में कहानी किसी विदम्बना को ।

परिदृश्य में आकार देकर लौट जाती है। इस रंग की सबसे अधिक कहानियाँ भीष्म साहनी के यहां हैं। प्रेमचन्द की परम्परा का जब सवाल उठाया जाता है तो इस परम्परा में आगे लिखी गई कहानियाँ भीष्म साहनी की ही ठहरती हैं। कमो-वेश ऐसी ही सहजता ओम प्रकाश निर्मल के यहां भी है, लेकिन इसीलिए यह स्वीकार कर लिये जाने का कोई कारण नहीं कि 'सपाट' शिल्प वस्तु वाली कहानी ही जोरदार होती है। दरअसल हर लेखक की कहानी का अपना मिज़ाज होता है और यही मिज़ाज जितना उभरता है कहानी उतनी ही मजती है और लेखक की अपनी स्थिति भी।

विचली पीढ़ी के कथा समीक्षकों ने वातावरण के आधार पर भी नई कहानी की समीक्षा की है। जबकि उनकी अध्यापकीय कथा समीक्षा की आलोचना का केन्द्र दूसरे तत्वों के साथ वातावरण भी रहा है। मार्मिक और सजीव वातावरण के लिहाज से निर्मल वर्मा की कहानियों को याद किया गया है और उन्हें इस कोण से सर्वाधिक प्रभावशाली भी माना गया है। मार्मिक और सजीव वातावरण चित्रण के नाम पर निर्मल वर्मा की कहानियों को सजीव ठहराना 'नई कथा' के समीक्षालय में महज रोमन की वकालत करना ही नहीं है, अपनी रोमेन्टिक रुचि का इज़हार करना भी है। विदेशी वातावरण चित्रण की बात तो ममझने लायक है, लेकिन हर देशी वातावरण की विदेशीयता का अखिर क्या अर्थ है? निर्मल वर्मा के यहां यह सत्र उपलब्ध है।

'रूपबंध' के संदर्भ में सही वास्तव का सवाल, स्यात् विभाजक समीक्षा बुद्धि को पसंद न हो (गो कि उनकी कोई पसंद भी है? इस पर पूरी बहस के लिए अलग से गुंजाइश है) लेकिन इस पूरे सवाल का 'नई कहानी' के शिल्प बोध से गहरा सम्बंध है; क्योंकि सही वास्तव का सवाल उस यथार्थ का सवाल नहीं है, जो शिश्न स्तर पर 'फोटोग्राफी' और वस्तुबोध के नाम पर मात्र 'विवरण' होता है। सही यथार्थ का सवाल इस बात से एकमएक है कि हमारे जस तस में (कुछ कहानीकारों ने मात्र उसे ही चित्र दिया है, हालांकि इसे चित्र देना कंई लाजवाब बात नहीं है, इस चित्रण का कारण सही कथाबोध और यथार्थ को गलत समझना भी है) जो अनदेखा रह गया है या जिसके अनदेखा रह जाने की सम्भावना है (वर्गों के बिना यथार्थ की तस्वीर पूरी नहीं होती; हो सकता है कि हम फिर भी पूरे अनदेखे को चित्र न दे सकें, लेकिन जितना भर दे सकें वही फोटोग्राफी वाले शिल्प और विवरण वाले वस्तुबोध से महत्तर होगा) उसे कथा में तस्वीर दें; क्योंकि हमारे यथार्थ की पूरी तस्वीर व तस्वीर को पूरे के करीब करीब प्रत्यक्ष कराने के

लिए इसकी महत्वपूर्ण भूमिका है, और चूंकि इसे रूपाकार करने में मुहावरा हुई मापा और प्रेषण के प्रचलन प्रकार अपर्याप्त होंगे इसीलिए यही से उसे महीन वस्तुबोध के साथ प्रेषण के लिए नए शिल्प और आयागो में मुलती मापा की नई तलाश प्राप्ति भी करनी होगी। इसीलिए 'नई कहानी' अपने सही अर्थ में वस्तुबोध के 'नए' के साथ-साथ मापागो व प्रेषण के लिए लगानार शिल्प के नव-नूतन की तलाश भी है, और इस अर्थ में वह एक समूची प्रक्रिया भी है जो आगे चलकर चाहे एक अलग नाम की माग करे लेकिन अपने प्रक्रियाय में यही से शुरू मानी जायगी। हर 'नई कहानी' (यदि वह वाकई नई है तब) कथाकार के वस्तुबोध व शिल्पबोध के लिए हर बार एक नई चुनौती होती है और हर चुनौती (भगर उसकी कथा क्षमता उसे स्वीकार कर पाती है) कथाकार से नए का योग कराती है, यह अलग बात है कि "नई कहानी" ने चाहे न सही, लेकिन नए कथाकार ने भवसर इस शान को पूरा निभाया नहीं है, पर उनकी नियति इसी को निभाने से जुड़ी हुई है। यह बात जुदा नहीं है, इसे वह चाहकर भी नकार नहीं सकता। आधुनिकता को कथा-स्तर पर प्रत्यक्ष कराने का सवाल भी यथाय की इसी शक्ति से जुड़ा हुआ है। महानगरी में बढ़ती या ठहरती प्रत्यक्ष आधुनिकता को रूपायित करना बड़ी कलात्मक कोशिश नहीं है, बड़ी कोशिश है इससे इतर आधुनिकता बुनते हुए असलक्ष्य जन्म-मूत्रों को सश्लिष्ट अभिव्यक्ति दे पाना। स्पष्ट है कि असलक्ष्य जन्म मूत्रों को प्रत्यक्ष करने वाला रूप प्रत्यक्ष को प्रत्यक्ष करने वाले रूपासगो से भिन्न, कथा दृष्टि के मौलिक रचाव का आंतरिक विषय प्रतिकूलन होगा, किसी भी तरह भोका हुआ नहीं, और इसी कारण अधिक प्रत्यक्षपूर्ण भी।

'नई कहानी' की साकेतिकता का स्पष्ट अंतर व्यनीत कथा की साकेतिकता से है, इस माइने में कि व्यनीत कथा में सकेत का उपयोग कथा के प्रसाधन में हुआ करता था, नई कहानी में वह उसकी-सश्लिष्ट परिवेश और व्यस्त सकुल जीवन के कारण-निष्ठान स्वाभाविक और अनिवार्य स्वीकृति है, बल्कि किसी स्तर पर वह सकेत का उपयोग न कर स्वयं सकेत होती है। "नई कहानी" में सकेत का सविशेष होना इस कारण से भी जालित है कि नए कथाकार को 'आदेश' देने, लेखक की हैसियत से 'सोचे बात' करने, कथा में अतिरिक्त 'नाटकीयता का आयोजन' करने आदि जमी सुविधाएं प्राप्त नहीं हैं। पुराने कथाकार को यह सुविधाएं प्राप्त थी।

नए में, इससे सुविधाओं का उपयोग 'नया कहानीकार' कथा में करना भी नहीं चाहता, इसलिए कि इह वह नए कथा-शिल्पवाच के समानांतर नहीं पाता और इसलिए भी कि आधुनिक वस्तुबोध के सम्प्रेषण माध्यम के रूप में यह अपना अर्थ खो चुकी है। 'नई कहानी' पूरे तौर पर तो सकेत होती ही है, अलग-अलग स्तरों पर भी वह सकेत होती है, हालांकि ये सकेत स्वयं में अलग से महत्वपूर्ण होने और

स्वतन्त्र स्थिति रखने पर भी, होते कहानी के प्रभाव की पूरी अन्विति वाले वृहत्तर संकेत के लिए ही हैं ।

‘नई कहानी’ में संकेत प्रतीक संयोजन जहाँ कहानी के ‘रूपबंध’ की एक हद कायम करते हैं, वहाँ इनके अपने प्रयोगगत जबरदस्त खतरे भी हैं और ये खतरे महज हवाई न होकर कहानीकारों के यहाँ देखे भी जा सकते हैं । सिद्धहस्त और सयमी कथाकारों के यहाँ भी ये ज़रा सी चूक से आकार लेने लगते हैं । दरअसल संकेत प्रतीकों का प्रयोग तब अर्थहीन हो जाता है, जब इन्हें स्वयं में लक्ष्य मान लिया जाता है, यह जानते हुए भी कि प्रतीक की अलग से अपनी कोई स्वतन्त्र नियति नहीं है, स्वतन्त्र होते हुए भी अन्ततः वह कथा की अन्विति के साथ जुड़ी हुई है, इसी को उभारे, वस प्रतीक की इतनी सी ही सार्थकता है । होने को तो युग की अश्लीलतम औपन्यासिक कृति ‘लेडी चैटरलाज लवर्स’ युग की महानतम प्रतीक-कृति हो सकती है, लेकिन सवाल यह है कि क्या ये प्रतीक कथा-स्तर पर ‘रिवील’ हो सके हैं ? प्रतीकों की, वस्तु बोध की अतर्क्य आन्तरिक रचना से संगति न बैठने के कारण कहानी एकदम हवाई भी हो सकती है, यहाँ तक कि समीक्षक-समझ से तो वह ऊपर हो ही जाय, लेखक की समझ भी उसे कोई अर्थ न दे सके, इसीलिए यह बात हमें याद रखने की जरूरत है कि प्रतीक संयोजन कहानी के लिए है, कहानी रचना प्रतीकों के लिए नहीं । कहानी स्वयं प्रतीक हो सकती है, होती भी है, (मैं कह चुका हूँ) लेकिन एक ऐसा प्रतीक, जो कहानी के लिए उपलब्ध किया गया हो और तब कहानी के होते हुए यह प्रतीक या प्रतीक के होते हुए यह कहानी हमारे जीवन की किसी क्रूर विडम्बना या किसी छोटी घटना को अर्थ देती हुई जीवन का अनदेखा संदर्भ खोजती है या उसके दिशा खोजी संकेत देती है या फिर इसके द्वारा एक ही प्रतीक जीवन को (जीवन खण्ड को) उसकी अनुकूलता और प्रतिकूलता में अर्थक्राणों से वेधकर (ग्रापरेट कर) स्तर-स्तर उजालता है ।

“नई कविता” में विम्ब आयोजन को शिल्प स्तर पर जितना बड़प्पन मिला है, उतना ‘नई कहानी’ के शिल्प में नहीं, बल्कि कविता में तो विम्ब की सम्प्रेषण माध्यम की विकसिततम हद भी मान लिया गया है । यदि विम्ब प्रयोगों को “नई कविता” तक ही सीमित न मान लिया जाय (भोकि कुछ समीक्षकों को निजी तौर पर कथा के शिल्प स्तर पर विम्ब प्रयोगों से खासा परहेज है) तो “नई कहानी” से हमें इसके उपयोग से गम्भीर मदद मिल सकती है । और कुछ प्रबुद्ध कथाकारों ने वस्तु-अर्थ को बारीकी से खोलने के लिए, उससे मदद ली भी है विम्ब प्रयोग ‘नई कहानी’ में प्रेषण क्षमता को नई शक्ति देते तो हैं, लेकिन इनके अपने खतरे

भी है (इसीलिए रूपवय की किसी भी हद को आयाय देने के लिए पार पर चलने वाली पैनी सज्ज नजर जरूरी है) क्योंकि कहानी के विम्ब वही नहीं होते, जो कविता के होंगे। कविता के विम्ब कहानी के गद्य की ठेठ सामर्थ्य के प्रति पाठक का विश्वास गिराते हैं, इस से कहानी में यथाय की पकड़ जहाँ कमजोर पड़ती है (भाषा में अतिरिक्त छन्द बढ़ता या कवित्तमयता के कारण) वहाँ लेखकीय बौद्धिक निस्संगता भी छूटती है। ठेठ कहानी के सदम में यह खतरा अपने समस्त नष्टन के बावजूद निसलवर्मा के यहाँ ज्यादा है। 'परिन्दे' में 'घास के नीचे सोयी हुई भूरी मिट्टी पर तितली का नहा सा दिल घड़कता है' 'मिट्टी और घास के बीच हवा का घोसला बापता है बापता है।' आए हुए ये विम्ब या इन्हों जैसे दूसरी कहानियों में प्रयोग पाए हुए विम्ब कविता के विम्ब हैं। शिवावादी प्रवृत्तियों के विरोधी शिल्प चमत्कार के कारण ही 'परिन्दे' का नई कहानी (मायद पहली भी) मान बैठे हैं, जब कि वह बोले हुए के भाह और छायावादी वदना की विवृति (मवसाद का फैलाव) से जुड़ी हुई कथा है और रोमान के विरोध में उभी रोमान का बड़े जाने की विवशता से सम्बद्ध है, यह अलग बात है कि इन स्थितियों से उबरने के उसमें बराबर सकेत मिलते हैं।

पता नहीं क्या समीक्षका को 'नई कहानी' में कविता पत्तियों के स्तेमाल से गुरेज क्यों पैदा हो गया है (लगता है, इसका कारण कविता कहानी को एक दूसरे के विराध में खड़ा करने का विद्वेष है और एक से दूसरी विधा को ओष्ठ समझने का भ्रम) कविता पत्तियाँ स सहायता ले लेना शिकायत की बात नहीं है, शिकायत ही कहानी की भाषा को कविता की भाषा घना देने से है, क्योंकि इससे 'नई कहानी' की भाषा ने जो गद्य को रूप और अमग्न मजावट दी है, उसकी शक्ति और गति भरती है। कहानी की भाषा मात्र शिल्प स्तर पर सम्प्रणय का एक माध्यम ही नहीं है, उसका वस्तु बोध से गहरा और भीतरा सम्बन्ध है। भाषा का बदलाव युग-बोध-बदलाव को सूचित करता है (भाषा भाषा से ही किसी भी कृतिकार के वस्तुगत मसार और दृष्टिबाध का विमोचन किया जा सकता है) इसीलिए कवित्त कोमल भाषा 'प्रमाद' के युग बोध को भाषा तो हो सकती है, सम्प्रति युग बोध का सर्वत्र उसमें न होगा और इसीलिए ज्यादा अच्छा है कि कहानी की भाषा से काव्य प्रभाव उत्पन्न करने की अपेक्षा कविता पत्तियों का ही उपयोग कर लिया जाय और जबकि काव्य भाषा गद्य भाषा के समीप आ रही है, तब कहानी की भाषा को काव्य भाषा के समीप ले जाना, सही प्रश्न की गलत दिशा देना है। जीवन समीप भाषा ही समीप जीवन बोध की नहीं प्रेरण दे सकती है, 'नई कहानी' की भाषा इसी दिशा की यात्रा है।

‘नई कहानी’ में भाषा प्रयोग वस्तु के समानान्तर ही हुए हैं, भाषा में नाटकीय लहजो, संस्कृत निष्ठ रूपों, अधिक से अधिक विशेषणधर्मा वाक्यों का युग पीछे छूट गया है। वस्तु के समानान्तर गाँव, कस्बा व शहरी भाषा का स्वभाव अपने नितान्त लहजों के साथ उस में वेहिक और प्रभूत प्रयोग पा रहा है। इस स्वभाव में आरोपित कमनीयता, कृत्रिमता और क्लासिक भाषा का वहिष्कार है। यह वस्तु के युग बोध गत स्वभाव का नतीजा है। जिन कथाकारों के यहाँ ऐसा नहीं है, वहाँ कहानी वस्तु और भाषा दोनों से पिछड़ी हुई है। ‘नई कहानी’ में भाषा का सजाव नहीं है, यहाँ सपाट और विशेषणहीन सहज भाषा ही अभिप्रेत है, इसी के चलते ‘नई कहानी’ में भर्ती की बातों का कम होते जाना, वस्तु और भाषा के बढ़ते हुए आयामों का संकेत है। ‘नई कहानी’ में कम से कम शब्दों में अभिप्राय को कह डालने में गद्य रूप का संस्कार तो होता ही है, लेखकीय सामर्थ्य का आश्वासन भी उसे माना जा सकता है। निर्मल वर्मा की भाषा की तारीफ काफी की गई है, बोध की सूक्ष्म प्रक्रिया और प्रतिक्रियाओं को गह्र पाने में उसकी तारीफ की भी जानी चाहिए, लेकिन ‘विशेषणहीन सजाए’ और ‘उपमा रहित पदों’ को उनकी भाषा की तारीफ का आधार बनाना या तो तथ्य को न समझ पाना है या फिर दृष्ट कर किन्हीं विवशताओं, के चलते, उन्हें झुठलाना है “फॉक के भीतर से ऊपर उठती हुई कच्ची सी गोलाइयों में मीठी-मीठी सी चुभती हुई सुइयों.....।” (मैं नहीं जानता कि ‘कच्ची सी गोलाइयों की यह मीठी-मीठी सी’ चुभन किस इन्द्रिय बोध से चखकर अलगवाई गई है ?) यह भाषा या इसी जैसी उनकी कहानियों में अन्यत्र बरती गई भाषा ‘नई कहानी’ की भाषा की किसी विकसित हृद को नहीं छूती, बल्कि छायावादी भाषाबोध जगाती है। भाषा के नए-नए रखों और रंगों को गद्य की मंजावट में राजेन्द्र यादव, भीष्म साहनी, कमलेश्वर, अमरकान्त, शिवप्रसादसिंह और इधर श्री कांत वर्मा, रवीन्द्र कालिया, ज्ञानरजन, दूधनाथसिंह आदिके यहाँ देखा जा सकता है।

निबन्ध स्वभाव की कहानियाँ, इधर कुछ नए कथाकारों के यहाँ लखी जा रही हैं, उनकी चाहे आन्तरिक प्रकृति निबन्धों जैसी नहीं भी हो, लेकिन आवयव सगतता और भाषाबोध निबन्धों जैसा ही होता है। अमूर्त का प्रयोग भी, इधर कथा में हुआ है, श्रीकान्त वर्मा आदि के यहाँ इसके रूपाकारों को समझा जा सकता है। ये अमूर्त प्रयोग प्रतीक और संकेतों का माध्यम तो पाते ही हैं, किसी किसी स्तर पर अमूर्त चित्रों का समीप भी इनमें होता है और इसी वजह से वस्तु आयोजन में पेच भी आते हैं और बिखरे आसंगों में जिया गया काल, विरोधों में बंटा हुआ भी लग सकता है लेकिन

भी है (इसीलिए रूपरव की किसी भी हृद की आध्यात्म दन के लिए धार पर चलन वाली पैनी सजक नजर जरूरी है) क्योंकि कहानी के विम्ब वही नहीं होगा, जो कविता का होगा। कविता के विम्ब कहानी के गद्य की ठेठ सामर्थ्य व प्रति पाठक का विश्वास गिराते हैं, इस से कहानी में मयाय की पकड़ जहाँ कमजोर पड़ती है (भाषा में अनिश्चित छंद बढ़ता या कवित्तमयता के कारण) वहाँ तत्त्वकीय दौड़क निम्नगता भी टूटती है। ठेठ कहानी के सदन में नई खतरा अपने समस्त नएन के बावजूद निमलवर्मा के यहाँ ज्यादा है। 'परिन्द' में 'पास व भीचे सोयी हुई धुरी मिट्टी पर विलो का नहा सा दिल धड़कना है' "मिट्टी और पास के बीच हुआ का पावला वापता है वापता है।" साथ हुए य विम्ब या इहो जय दूसरी कहानियों में प्रयाग पाए हुए विम्ब कविता के विम्ब हैं। गिरावादी प्रवृत्तियों के विरोधी शिल्प चमकार के कारण ही 'परिन्द' का नई कहानी (गायद पहनी थी) मान बैठे हैं, जब कि वह बोले हुए के माह और छायावादी बदला की विकृति (धवसाउ का फँसाव) से जुड़ी हुई कथा है और रोमान क विरोध में उसी रोमान की कहे जान की विवशता से सम्बद्ध है, यह सलग बात है कि इन स्थितिया से उगरे के उसमें बराबर सकल मिलते हैं।

पला नहीं क्या समीक्षका की 'नई कहानी' में कविता पक्तियों के स्तेमास से पुरेज क्या पैदा हो गया है (समता है, इसका कारण कविता कहानी का एक दूमे के विराध में लडा करने का विद्वेष है और एक से दूसरी बिना का थोड़ा समझन का क्रम) कविता पक्तिया से सहामता ले लेना सिनापत की बात नहीं है, शिकायत तो कहानी की भाषा की कविता की भाषा बना देन से है, क्योंकि इससे 'नई कहानी' की भाषा ने जो गद्य को रूप और अग्रगत भजावट दी है, उसकी शक्ति और गति मरती है। कहानी की भाषा माय शिल्प मर पर सम्प्रेषण का एक माध्यम ही नहीं है, उसका वस्तु बोध से गहरा और भीतरा सम्बन्ध है। भाषा का बदलाव युग-बोध-बदलाव को सूचित करता है (भाषा भाषा से ही किसी भी कृतिकार के वस्तुगत संसार और दृष्टिवाच का विश्लेषित किया जा सकता है) इसीलिए कवित्त कोमल भाषा 'प्रमाद' के युग बाव की भाषा तो हो सकती है, सम्प्रति युग बोध का सर्वज्ञ उससे न हांगा और इसीलिए ज्यादा अच्छा है कि कहानी की भाषा में काव्य प्रभाव उत्पन्न कराने की अपेक्षा कविता पक्तियों का ही उपयोग कर लिया जाय और जबकि काव्य भाषा गद्य भाषा के समीप आ रही है, तब कहानी की भाषा को काव्य भाषा के समीप ले जाना, सही प्रश्न को गलत दिशा देना है। जीवन समीप भाषा ही समीप जीवन बोध को नहीं प्रेषण दे सकती है, 'नई कहानी' की भाषा इसी दिशा की यात्रा है।

‘नई कहानी’ में भाषा प्रयोग वस्तु के समानान्तर ही हुए हैं, भाषा में नाटकीय लहजो, संस्कृत निष्ठ रूपों, अधिक से अधिक विशेषणधर्मा वाक्यों का युग पीछे छूट गया है। वस्तु के समानान्तर गाँव, कस्बा व शहरी भाषा का स्वभाव अपने नितान्त लहजों के साथ उस में वेहिवक और प्रभूत प्रयोग पा रहा है। इस स्वभाव में आरोपित कमनीयता, कृत्रिमता और क्लासिक भाषा का वहिष्कार है। यह वस्तु के युग बोध गत स्वभाव का नतीजा है। जिन कथाकारों के यहां ऐसा नहीं है, वहां कहानी वस्तु और भाषा दोनों से पिछड़ी हुई है। ‘नई कहानी’ में भाषा का सजाव नहीं है, यहां सपाट और विशेषणहीन सहज भाषा ही अभिप्रेत है, इसी के चलते ‘नई कहानी’ में भर्ती की बातों का कम होते जाना, वस्तु और भाषा के बढ़ते हुए आयामों का संकेत है। ‘नई कहानी’ में कम से कम शब्दों में अभिप्राय को कह डालने में गद्य रूप का संस्कार तो होता ही है, लेखकीय सामर्थ्य का आश्वासन भी उसे माना जा सकता है। निर्मल वर्मा की भाषा की तारीफ काफी की गई है, बोध की सूक्ष्म प्रक्रिया और प्रतिक्रियाओं को गह पाने में उसकी तारीफ की भी जानी चाहिए, लेकिन ‘विशेषणहीन सज्ञाएँ’ और ‘उपमा रहित पदों’ को उनकी भाषा की तारीफ का आधार बनाना या तो तथ्य को न समझ पाना है या फिर बूझ कर किन्हीं विवशताओं, के चलते, उन्हें झुठलाना है “फ्रॉक के भीतर से ऊपर उठती हुई कच्ची सी गोलाइयों में मीठी-मीठी सी चुभती हुई सुइयों.....” (मैं नहीं जानता कि ‘कच्ची सी गोलाइयों की यह मीठी-मीठी सी’ चुभन किस इन्द्रिय बोध से चखकर अलगवाई गई है ?) यह भाषा या इसी जैसी उनकी कहानियों में अन्यत्र बरती गई भाषा ‘नई कहानी’ की भाषा की किसी विकसित हृद को नहीं छूती, बल्कि छायावादी भाषाबोध जगाती है। भाषा के नए-नए रसों और रंगों को गद्य की मंजावट में राजेन्द्र यादव, भीष्म साहनी, कमलेश्वर, अमरकान्त, शिवप्रसादसिंह और इधर श्री कांत वर्मा, रवीन्द्र कालिया, ज्ञानरंजन, दूधनाथसिंह आदिके यहां देखा जा सकता है।

निबन्ध स्वभाव की कहानियां, इधर कुछ नए कथाकारों के यहां लखी जा रही है, उनकी चाहे आन्तरिक प्रकृति निबन्धों जैसी नहीं भी हो, लेकिन आवयव संगतता और भाषाबोध निबन्धों जैसा ही होता है आमूर्त्त का प्रयोग भी, इधर कथा में हुआ है, श्रीकान्त वर्मा आदि के यहां इसके रूपाकारों को समझा जा सकता है। ये अमूर्त्त प्रयोग प्रतीक और संकेतों का माध्यम तो पाते ही हैं, किसी किसी स्तर पर अमूर्त्त चित्रों का समीप भी इनमें होता है और इसी वजह से वस्तु आयोजन में पेच भी आते हैं और बिखरे आसनों में जिया गया काल, विरोधों में बंटा हुआ भी लग सकता है लेकिन

सतही तौर पर, गहरे स्तरों पर नहीं ।

नये कथाकारों ने वास्तविक अपनी कमियों के शिल्प के सतुलन और समय का आश्चर्यजनक सञ्चन दिया है प्रलङ्घित और बुनाबट कुछेक कथाकारों का शिल्प स्तर पर अभी भी पकड़े हुए हैं, लेकिन बहुतों के यहाँ इनकी रगारग पमे बिखर चुकी हैं ।

कहानी में शिल्पहीन शिल्प का रचाव उतना ही दुष्कर है, जितना कि 'मघाटपा' को कहानी में खाम बना पाना, लेकिन दूसर शिल्पहीन शिल्प वाली कुछ कहानियाँ लिखी गई हैं, कमलेश्वर की 'माँस का दरिया' ऐसी ही शिल्प की कहानी है ।

कथाकारों ने पुराने अप्रचलित शिल्प प्रयोगों—'मिहामन बलीमो' 'किम्मा तोता मीना'—की भी नयी कथा में अपनायी की कोशिश की है । इन रूपप्रथा के तहत बनाबट पाई हुई कहानियाँ या तो महत्वहीन होकर रह गई हैं या फिर साधारण सा व्यर्थ होकर । इसका कारण चाहे तो युग-बोध रहा हो, चाहे फिर लेखकों की अपनी निज की कथा क्षमता । दूसरे कथानक और लोक कथा के रूपप्रथा का नए वस्तु शिल्पबोध के समानान्तर उपयोग 'नई कहानी' में हुआ है लेकिन इस मिश्रण की चर्चा करने योग्य कहानी अपने पूरे महत्व में कमलेश्वर ही दे पाए हैं, 'राजा निरख सिया' उनकी ऐसी ही कहानी है ।

'नई कहानी' में वस्तु मध्य में जहाँ एक स्तर पर एकरसता आई है, वहाँ उसका शिल्प इससे बचा हुआ है । हर लेखक के यहाँ प्रपण के भलग-भलग ढंग हैं, चाहे फिर वे काफी हादस, मैक्स, मिनीमा, हाटल, बंफे, यात्राएँ जैसे एक रसता पैदा करने वाले (करीबकरीब हर लेखक के यहाँ यही कुछ है) वस्तु मर्त्या की ही क्यों न लें । एकरस स्थितियों के चित्रण में, आज के जीवन का ज्यादा इनमें जुड़ा हुआ होना भी एक कारण है ।

नए कथाकारों के यहाँ असामान्य (एवनामल) व्यक्तित्वों और असामान्य स्थितियों का चित्रण हो रहा है, लेकिन यह असामान्य व्यक्तित्व 'प्रसाद' आदि के यहाँ का आसाधारण व्यक्तित्व नहीं है, जिसके कारण पुराने कथाकारों की वस्तु का सीमित हो जाना अनिवार्य था, बल्कि ये घटना और व्यक्तित्व जीवन की यात्रिकता और यात्रिक वैज्ञानिक युग के आदमी को बना देने वाली असाधारण स्थितियों, छायासर्प, अग्रहीन होते हुए रिश्वत, मौत और अकल्पन का जन्य है । जाहिर है कि ऐसी वस्तु वाली कहानियों की शिल्प संरचना भिन्न और भलग स्तर की या सतह से देखने पर असम्भव और विरोधी सूत्रों वाली

होगी। इन के समानान्तर 'छंड' (श्रीकान्तवर्मा) जैसी कहानियों—जिनमें अति परिचित वस्तु और व्यापार में अक्सर आंख की पकड़ से अनदेखे ही छूट जाने वाले जीवन के विडम्बना चित्र होते हैं—का सादा और सहज शिल्प अपनी हर स्थिति और हर मोड़ में सामान्य होते हुए भी सहज संकेत और प्रतीक हो उठता है।

'नई कहानी' को कहानी के अब तक के प्रचलित अर्थ और परिभाषा की धारणा में साफ साफ कहानी नहीं कहा जा सकता, यह अन्तर वस्तु की समानान्तरता की अपेक्षा शिल्प और दृष्टि के बदलने के कारण आया है, इन्हीं के चलते 'नई कहानी' एक स्तर पर वैचारिक निबन्ध जैसी होती है तो एक और स्तर पर महज बातों का एक दिलचस्प सिलसिला या फिर वह कुछ संकेतों और प्रतीकों में ही शुरू और आखीर हो सकती है। कहीं वह 'प्लैग बैंक' के ज़रिए अपना निविड़ और चाहा हुआ अर्थ उजागर करती है तो कहीं वह फैंटेसी होकर कहानी होती है। कहीं वह पत्रों का छोटा और लम्बा सिलसिला हो सकती है तो कहीं डायरी के लम्बे-लम्बे पृष्ठ उसके लिए होते हैं। गौरी इनमें से कुछ शिल्प कायदों की परीक्षा पुराने कथाकार भी कर चुके हैं, और नयी कहानी में भी ये शिल्प कायदे कोई महत्वपूर्ण उपलब्धि नहीं दे सके हैं।

फार्मूलावाद शिल्प नई कहानी में समाहत नहीं हुआ, इसलिए निश्चित आदि अंत, चरम सीमा व इन्हीं जैसे दूसरे नुक्तों का प्रयोग नए कथाकारों ने अपने यहाँ नहीं किया, जब कि इन नुक्तों ने व्यतीत कहानी के शिल्प को दूर तक निर्देश दिये थे। युग की विडम्बना को सम्प्रेषण देने के लिए तल्ली और व्यंग्य का नई कहानी में इतना सफल और प्रभूत प्रयोग हुआ है कि जिसके चलते उसमें व्यंग्य भाषा का रूप एक खास कोण से उभर सका है।

शिल्पगत सारी जागरूकता के बावजूद खास किस्म का सैनरिज्म इधर 'नई कहानी' के शिल्प में विकसित हुआ है। इस खतरे से नए कहानीकारों को परिचित होना ज़रूरी है; गौरी कुछेक इनमें इससे परिचित भी है; क्योंकि कुछ नए उम्र कथाकारों ने इस दायरे को तोड़ने की कोशिश की है। लेकिन इसे दुर्भाग्यपूर्ण ही कहा जायगा कि हिन्दी का नया कथाकार चन्द कहानियों के बाद ही टाइप होना शुरू हो जाता है। उसकी वस्तु के पार्श्व-परिदृश्यों का सीमित होना उसके शिल्प को भी कुछ आजमाई हुई रेखाओं तक ही सीमित कर देता है। इसका कारण उनका चुकता हुआ जीवनानुभव जहाँ है, वहीं दायरों में जीना और अतिरिक्त खतरा मोल न लेने की साहसहीनता भी है। उनकी खुली आंख की दाद दी जा सकती है; लेकिन एक ही जगह या हर जगह में एक ही नुक्ते को तलाशने वाली उनकी खुली आंख कब तक

प्रशंसा पाती रहेगी ? खतरा उनकी आत्मा के खुलेपन में नहीं है (क्योंकि वह तो 'नई कहानी' की पहली श्रृंखला है या शायद कोई भी श्रृंखला उसे धापा दें) खुलेपन के दायरे से है। जबकि नई-कहानी के लेखक के लिए जरूरी है कि वह लगातार वस्तु और शिल्प के बने बनाए दायरे और धापा का ताड़ता हुआ, उनमें आग लिये, क्योंकि 'नई कहानी' किसी मनुष्य के लिए नहीं है, वह लगातार प्रक्रिया में चलता हुआ सिक्का है। 'मैनेरिज्म' के चक्कर में कुछ ऐसा होता है कि एक स्तर पर वस्तु में शिल्प का ताल-मेल टूट जाता है, वस्तु की विकसित नाकें पर आती हैं और वह जीवन की पकड़ में पीछे छूट जाती है, तब कहानी महज सनही होकर रह जाती है या फिर कहान का ढव मात्र होकर और यह दम भी पहन ही कहा जा चुका होता है। इस ढव की चुनौती को जब तक नया कथाकार खुली आंख स्वीकार नहीं करता, तब तक उसकी नियति-अपने पिताप्रा में किसी तरह उलट नहीं हो सकती।

शिल्प-ढव की इस चुनौती को उनके सामान खरोश और और नामों के साथ राजेंद्र यादव और रमेश कभी न स्वीकारा है। राजेंद्र यादव कथा-शिल्प प्रयोगों का लेकर प्रसिद्ध हैं तो इस लिए बदनाम भी है (कभी कभी हम किसी की आलोचना इमोलिष करत हैं कि वह प्रसिद्ध क्या है ? और जिन बातों के लिए हम उसकी प्रशंसा कर सकते हैं, उही बातों का उनके विरोध में स्मरण कर रहे हैं। उपलब्धि को आरोप के तौर पर प्रस्तुत करने को हम समीक्षा बुद्धि के पीछे कितने व्यक्तिगत कारणों और ठहरी हुई रीति का होना है, इस पर गलत से बहस करने की जरूरत नहीं) हम इतना ही कहना है कि राजेंद्र यादव ने अभी तक वस्तु को नज़र से अपनी उगली फिमरन नहीं दी है और यह भी कि शिल्प का नए-नए धापाओं में मानन का खतरा मरा उत्पाद अभी उनमें चुका नहीं है।

बिचनी पीछीके कथा समीक्षक उलझे गिरते और फिर उलझी हुई वस्तु (शिकायत श्रम काविल और है) की शिकायत करते हुए पाए गए हैं, लेकिन प्रसन्न बात की शिकायत नहीं करते (या तो वज़ा तक उनकी पहुंच नहीं है, या फिर जानकर वहां वे 'अपहृष्ट' रहना चाहते हैं) यानी आज के व्यस्त मनुष्य जीवन में शिकायत की बात उनमें हुई जिन्दगी से हो सकती है, जिसका आवश्यक परिणाम उलझी हुई वस्तु और इसी के चलते उलझा हुआ शिल्प है, वे इन आवश्यक परिणामों में कतराते हुए, इन तथ्यों को उलझे, वस्तु शिल्प के नाम पर नकारते हैं और 'सपाटपा' की (पलैटनेम) अहमियत को कहानी में 'केन्द्र' देना चाहते हैं। वहीं ऐसा तो नहीं है कि चक्करदार वस्तु-शिल्प में मयमोन उनकी 'सपाट समीक्षा' बुद्धि अपने नई 'सपाटपा' की मुविधा चाहती हो ? जो भी हो, (या जो न भी हो) ऐसा जरूर हो सकता है कि चक्कर-

दार वस्तु-शिल्प आयोजन में लेखक से चूक हो जाय पर उसके खतरे उठाने वाले साहस और उपलब्धियों के प्रति अनजान बनते हुए महज उसकी 'चूक' की आलोचना करना या तो सतुलित समीक्षा-बुद्धि के अभाव का वायस हो सकती है या फिर कुछ निजी और सही कारणों का नतीजा और इमीलिए इसे समीक्षा स्तर पर गम्भीरता से नहीं लिया जा सकता ।

दुनियां के साहित्य में महत्वपूर्ण कृतियां केवल सपाट वस्तु-शिल्प का परिणाम ही नहीं हैं; और फिर आज जिस वस्तु शिल्प को चक्करदार समझा जा रहा है, वह आने वाली पीढ़ियों के यहां भी ऐसा ही समझा जायगा, इसके लिए साहित्य इतिहास से हमें कोई विश्वसनीय निर्णय प्राप्त नहीं है । चक्करदार वस्तु शिल्प की आलोचना तो की जा सकती है, लेकिन उसको साहित्यिकता की सदिग्ध नहीं ठहरोया जा सकता, बल्कि कथा के बढ़ते वस्तु-शिल्प आयामों के लिए एक स्तर पर चक्करदार वस्तु शिल्प आयोजन महत्वपूर्ण भी हो सकता है । बहरहाल ।

नई कहानी :

उसका यथार्थ

और पाठक

डा० राजेन्द्र शर्मा

इधर 'नई कहानी' के सञ्चलन प्रवाह की तीव्रता इतनी बढ़ गई है—सच तो यह है कि उसके पैर करोड़-करोड़ उखड़ गए हैं।

पाठक हर सञ्चलन को कहानी की भूल के साथ हाथ में लेता है और उसे उसमें नीरसता की धूल का झण्डार ही मिलता है, उसे लगता है जैसे हाथ पैर आल-नाक मुँह में धूल ही धूल मर गई है।

अब वह धीरे-धीरे हलना तो शायद ममझने लगा है कि कहानी से भिन्न यह 'नई कहानी' क्या है? कहानी अपने मान में एक पुरानापन है ऐसा पुरानापन जिसका सम्बन्ध जिद्दी लोग बरों से जोड़ते हैं। हड़ हा गई, इन कदर पुरानी चीज का स्वागत सत्कार कौन नासमझ करेगा। नए कहानीकार को कहानी का यह मुदीर्ष्य प्रतीत, अमकार का एक अनल इतिहास प्रतीत होता है, उन्हें लगता है कि किसी राक्षस ने कहानी की आत्मा को कथा के पाश में बंदी बना रखा था। उन्होंने प्रीति की है कि वे राजकुमार को मानि इस राजकुमारी का राक्षस के हाथों से उधार करें और उधार उन्होंने शायद किया भी है, लेकिन राजकुमारी का शरीर ही उनके हाथ लगा है, आत्मा, उसका साथ पहुँचे ही छोड़कर चली गई है। इन नवयुवक कहानीकारों की यह सफलता, आपसी की इन पक्तियों का महसा ही स्मरण करा देती है, जो उन्होंने अलाउद्दीन ने चित्तौड़ दुर्ग प्रवेश के मदम में लिखी है। अलाउद्दीन को उपलब्धि और नए कहानीकारों की उपलब्धि में नास्तिक अन्तर नजर नहीं आता।

“लीन उठाइ छार एक मुठी,

दीन उठाइ पिरपमी झूठी।”

अन्तर इतना ही था, अलाउद्दीन अपनी दस उपलब्धि पर सज्जित था नया कहानीकार इस उपलब्धि पर गर्वित है।

नया कहानीकार जीवन को सभी सवर्गों से काटकर, केवल वर्तमान के निकष पर परतना चाहता है—वर्तमान शब्द भी बड़ा है—केवल धरा के निकष पर। आश्चर्य तो यह है कि उसने अभी यह धोपसा नहीं की है कि आज के जीवित मनुष्य का अतीत के मनुष्य से कोई सम्बन्ध नहीं है। वह गर्व के साथ अपने को वैज्ञानिक

को संज्ञा से अभिभूत करता है और जीवन के अंग-प्रत्यंग को काटकर अलग-अलग उनकी परीक्षा करना चाहता है। इस परीक्षण प्रेम में वह यह भी भूल जाता है कि वह मृत्युपूत शव परीक्षा कर रहा है या जीवित मनुष्य के अंग-भंग करने में लगा है।

उसे अपने अतीत वर्तमान और भविष्य सभी से एक अजीब विरक्ति और चिढ़ है। उसके हृदय में सबके प्रति प्रतिशोध की एक भयंकर ज्वाला अकारण प्रज्वलित है। वह अनजान में एक आत्मघाती सृजन का जनक बन रहा है, उसकी मृष्टि अपने पिता के लिए ही सबसे भारी पड़ रही है। क्रोध में वह 'एक दुनियां समानान्तर' के सृजन का दम्भ धारण करके चल रहा है और उसकी विवशता है कि वह विश्वामित्र को भी नहीं भूल पाता।

संस्कृति शब्द से उसे चिढ़ है और 'भारतीय' शब्द से एलर्जी (जुगुप्सा) लेकिन उसके गृहीत आधे प्रतीक पौराणिक है। अपने देश की हजारों वर्षों की संस्कृति का वह मूल्य नहीं समझा, घर की मुर्गी दाल बराबर जो है। मेरे एक अमरीकन प्रोफेसर मित्र एक बार आमेर का दुर्ग देखने आए। लगभग चौथी शताब्दी के एक सपाट यूप ने उनकी चेतना को सहसा अभिप्राय और केन्द्रित कर लिया। मैंने चकित होकर पूछा "इतनी तल्लीनता के साथ आप इसमें क्या देख रहे हैं ? वे बोले "देखिए हमारे देश मे २५० वर्ष पढ़ने का कुछ भी नहीं है, इसलिए जो भी चीज २५० वर्ष पहले की है वह हमारे लिए महती आश्चर्यमयी है।" प्रोफेसर का पुत्र और उनकी पत्नी उस किले के मध्यकालीन भीमकाय गौरव से इतने अभिभूत थे कि अगर वेश चलता तो वे पूरे दुर्ग को उठाकर अमेरिका ले जाते।

एक देवी अमेरिका से यहां अंग्रेजी पढ़ाने आई थी। अमेरिका के समाज सघटन और पारिवारिक जीवन पर बात चली, मुझे लगा कि भारतीय परिवार के गठन, यहां के पति पत्नी के सुहृद सम्बन्धों के आगे वह देश अभी बीना है। उन्होंने माना कि अमरीका के सबसे घनाढ्य परिवारों में आज भी संयुक्त परिवार प्रथा है और इन परिवारों में लड़की लड़कों के विवाह सूत्र का सभी भार उनके वयोवृद्ध लोगों पर ही है।

ये सारी बातें अप्रासंगिक नहीं हैं, इसलिए कि हमारा नया कहानीकार (या नया-नया कहानीकार) 'अपने' के सारे कलंक से मुक्त होकर 'पराए के पंक' (अंक में नहीं) गिरना स्वीकृत मानता है 'परवर्तमानवाद' की बात अब उसे कोई अर्थ नहीं देती।

'नयी कहानी' का यथार्थ, कुछ नए कहानीकारों का कहना है कि वह अतीत के प्रति सर्वांगीण विद्रोह है। 'एक दुनियां: समानान्तर' के सम्पादक ने संयुक्त परि-

वार के विरोध में प्रेमचन्द का आश्रय लिया है और उनका हृदय यह जानकर गव से भर गया है कि प्रेमचन्द में भी कुछ प्रगतिशील तत्व अवश्य थे। (व प्रेमचन्द के राजनीतिक, आर्थिक दृष्टिकोण को प्रगति तत्व के अन्वयन नहीं बना था) सयुक्त परिवार प्रथा का विरोध प्रेमचन्द ने प्रारम्भ नहीं किया था, इसका विरोध तो बहुत पहले ही आरम्भ हो गया था। सन् १८८६ जुलाई के हिंदी प्रदीप में भट्टजी ने इस संदर्भ में जो कुछ लिखा था, सूचनाएँ निर्वाह है—“आज हम सबसे बड़ा और एक प्रचंड कारण हिंदुओं को हीनता का दरवाजा हैं और वह यही एकाग्र भोजन की कुप्रथा है। पहली बात महा हानिकारक यह है कि एकाग्र में रह कर लड़कों की तालीम में बड़ी बाधा पहुँचती है। हम कहते हैं घेन कैसा जैसी फूट और जैसा जल्ल घर का सत्यानाश इस एक चूहे की बदौलत होता है, वैसा किसी दूसरी तरह से कभी हो हीगा नहीं। आठे ही दिन तक रहने के उपरान्त इन एकाग्र भाँजियों में ऐसा वैमनस्य फैलता है कि आपस में एक को दूसरे का मुँह देखना भी रखा नहीं होता और अंत में हिस्सा बाट के कारण एक-एक इंच जमीन के लिए लड़कर बकील मुस्तार और अदालत का सातिर लाह पेट भरते हैं।”

सयुक्त परिवार का विघटन क्यों हो रहा है, इसके मूल की ओर भी भट्टजी इंगित करते हैं—‘दश की प्रचलित रीति के अनुसार हम अपनी स्त्रियों को एक तो यो ही सब तरह पर दौन-हीन दासी बनाए हुए हैं, दूसरे यह एकाग्र की प्रथा उनके लिए और भी दुःखदाई हो रही है, सोचने की बात है कि एक स्त्री का दरजन और काँड़ियाँ मनुष्यों की रक्षार्थ अलग पकाएंगी, उनकी क्या गति होगी।”

आज भी हमारे देश में परिवार की स्थिति योश और अमरीका की तुलना में अच्छी है। विगत महत्वा वर्षों के विकास क्रम में परिवार का सबसे महत्त्व पूर्ण स्थान रहा है। सयुक्त परिवार प्रथा में कठिनाइयाँ उत्पन्न हो गई हैं। उनका हल ढूँढना आवश्यक है, उसका यह तो कोई हल ही नहीं है कि परिवार प्रथा ही समाप्त कर दी जाय।

नए कथाकारों को पारिवारिक विपन्नताओं का झुली आँख से अध्ययन करना चाहिए था। अतिशय आर्थिक विपन्नता, उमुक्त और अबाध प्रेम की बाधा तथा नारी की आधा आर्वाक्षाएँ परिवार के हाथ में परिवर्तन लाने वाली प्रमुख धाराएँ हैं। इनके सुनियोजन और मुख्यवस्था में परिवार संस्था फिर सुष्ठु और समाज की सबसे उपयोगी इकाई बन सकती है।

नए कहानीकारों को सभी में कमीज की मरम्मत करते देखा जाना, पैट और कोट का नवीनीकरण कराना देखा जाना, पैर की निब बदलवाते देखा होगा, घर में

दरवाजे और नई खिड़कियां बनवाते भी देखा होगा । वे इनमें सुधार पसन्द करते हैं, तो समाज में सुधार की कामना न कर उसके सर्वांगीण विध्वंस की कामना क्या सचमुच वांछनीय है ?

मेरे साथ एक डाक्टर बस में सफर कर रहे थे, एक बस के अड्डे पर सहसा उनकी आंखें तरल शुभ्र हो गईं" बोले 'यहां मेरी छोटी बहिन रहती है।' मैंने देखा उनकी बेचैनी छिपाए नहीं छिप रही थी । हृदय की यह भावुकता ही वह सहज चुम्बक है, जिससे व्यक्ति व्यक्ति से जुड़ा है, इस आत्मीयता और भावुकता के अभाव में वैसी ही सामाजिक प्रलय का दृश्य उपस्थित हो जायगा, जैसा आकर्षण शक्ति के अभाव में प्रकृति के आमूलचूल विघटन से ।

नए कहानीकारों का दावा है कि वे केवल दृष्टि रखते हैं, 'दृष्टिकोण' नहीं । कोई भी समझदार आदमी इस कथन की अगम्भीरता से मर्महत हुए बिना नहीं रहेगा । सच तो यह है कि दृष्टिकोण रहित दृष्टि, दृष्टि है ही नहीं । वह जो कुछ देखती है, उसे कोण ही सार्थकता देता है । कई बार फटी आंखें भी कुछ नहीं देख पाती, कई बार देखकर भी अनदेखा कर दिया जाता है ।

नयी कहानी में यथार्थ के नाम पर पति-पत्नी के सम्बन्धों को जिस रूप में लिया जा रहा है वह अभूतपूर्व और अश्रुतपूर्व है । पश्चिमी दृष्टिकोण ने लेखकों के सम्मुख एक ऐसा कुहासा सधन कर दिया है कि उसके पार वे झांक ही नहीं पाते ।

बड़ी विचित्र बात यह है कि नया कहानीकार अपनी सम्पूर्ण शक्ति से चीख चीख कर एक ही बात कहना चाहता है, देखो हर आदमी कितना संक्षुब्ध व्यथित, अनाश्वस्त, अविश्वस्त, अविश्वसनीय, और आस्थाहीन है । वह अपने को सबसे अलग काटकर एक ऐसी इकाई के रूप में देखता है, जिसका दूसरी इकाई से कोई सम्बन्ध नहीं । उसकी दृष्टि में एक-एक ग्यारह होना तो दूर एक और एक दो भी नहीं होते । पति और पत्नी भी अलग-अलग एक सम्पूर्ण इकाई के रूप में पड़े रहते हैं । उसकी दृष्टि वासना से परे प्रेम की सीमा तक जा ही नहीं पाती । पश्चिम में प्रेम का जो विज्ञापित रूप है वही इन्हें ग्राह्य है और किसी भी दूसरे प्रकार के प्रेम को वे कोरा आदर्श और भावुकता कह कर, उसे संसार की सबसे अवांछनीय वस्तु के रूप में चित्रित करते हैं । नया कहानीकार ऐसे आदमी से सबसे अधिक ध्वराता है, जो कहे में बड़ा सुखी संतुष्ट हूँ, कोई मानसिक तनाव, मेरे व्यक्तित्व को विरोधी दिशाओं में नहीं खींचता, मेरे मन में कोई कुंठा और कटुता नहीं है । ऐसे स्वस्थ आदमी को नया कथाकार सबसे पहले अस्पताल भेजने की जिद करेगा । वह सोचेगा कि इससे बड़ी गड़बड़ और क्या हो सकती है कि इस आदमी के साथ कुछ गड़बड़ ही नहीं है ।

सच तो यह है कि जीवन को जो उसके वास्तविक अर्थ में भोगते हैं, वे लेखक नहीं हैं, और जो लेखक हैं (नए कथानकार विशेषण) वे जीवन का स्वस्थ रूप में भोग नहीं पाते, रात के दो बजे तक उपवास-कहानी और पत्रिकाएँ पढ़ते-पढ़ते दिन के १०-११ बजे साकर उठने से सात सप्ताह उठ ग्रीपर्सन करता दिखाई देता है। वे यथाय की जमान पर पैर रखने में इनके कतरात घबगाने हैं कि या तो रेस्त्रा में भागना या मोचे पहाड़ पर।

पहाड़ी सैर गाहो और रेस्त्राघो को यदि 'नई कहानियाँ' में से निकाल दिया जाय, तो फिर उनमें क्या बचगा ?

किन्ती को इस बात पर आपत्ति नहीं हो सकती कि आप रेस्त्राघो, पहाड़ी सैरगाहो और वहाँ एकत्र मानव मृष्टि का अध्ययन करें, चित्रण करें, इसमें भी किन्ती का आपत्ति नहीं है कि आप अपने कथा-माह्वित्य को दिल्ली, कलकत्ता, कानपुर या लखनऊ की काल में बदल दें। आपत्ति केवल इस बात पर ही है कि आप इन स्थानों के अतिरिक्त सभी जगह जीवन को नकारने चन।

एक नए कहानीकार ने निबन्धप्रवाद मित्र की 'कमनाशा की हार' में प्रसाद प्रमचद काल का रामास देखा है, उसकी इमर्निए अवहलना की है कि वह एक कहानी है और उनमें लेखक का एक सामाजिक दृष्टि बाण है, उन्हें उस कहानी में पचनत्र और हितोपदेश की गय आनी ह, ऐसे लोग का आयद भेज पर टिकी कोहनियाँ पसद आए या जीवन का प्रकाश उह 'जलती भाडी' में दिखाई दे।

'नई कहानी' शब्द से एक विचित्र राक्षस घटना मुक्त याद हो आती है, मेरे एक घनिष्ठ मित्र थे (मैं भी हूँ) छाटेनाल, स्नेहवन्म उह छोटे हो रहना या, जब भी अपने बच्चा के मामने मैं उह छाट कहता, वे कहते "बानू वे तो इनके बड़े हैं, आप इह छाट कहते हैं ?" 'नई कहानी' की दशा भी कुछ ऐसी ही है। कुछ ऐसे भूतर्त में उमका नामकरण सस्कार हुआ है कि पचास वष बाद भी वह 'नई कहानी' हो रहेगी।

हर कहानी में अपनी नवीनता होती है और पचनत्र और हितोपदेश की कहानियाँ भी इसका अपवाद नहीं हैं, लकिन 'नवीनता हीन' कहानियों के लिए एक 'नया नाम 'नई कहानी' ठीक हो गया है।

सबसे बड़ी कठिनाई यह है कि आदर्श शब्द से ही इन अत्यन्त नवीनता को आन्तरिक घृणा है। आदर्श यथाय में भिन्न क्या वस्तु है ? आध्यात्मिकता की बात में नहीं करता, एकात भीतिक स्तर पर ही आदर्श सबसे अधिक वाछनीय है। यदि आदर्शों के प्रति तानिक लगाव भी हमारे मन में नहीं होता तो आज जो राजनीतिक पक्षधनता का परिच्छद अपने ऊपर से उतार कर हम फेंक सके हैं, नहीं फेंक पाते।

स्वातन्त्र्योत्तर आदर्श भी हमारे हैं, किस देश में नहीं है। उसकी प्राप्ति का सरल और अबाध मार्ग हमें प्रशस्त करना है (नया कहानीकार उसमें सहायता को घोर असाहित्यिक कार्य मानता है।) आज उसकी दशा उस तपस्वी जैसी हो गई है, जो समाज से दूर पर्वत की खोह में एकांत जीवन व्यतीत करता है, किसी के सुख-दुख से उसे कुछ लेना-देना नहीं।

छोटी उमर के नए कहानीकार जीवन के सारे रहस्यों को पलक झपकते ही समझ लेते हैं, उनकी दार्शनिक पैनी दृष्टि इस असीम प्रपंच को वेध कर सीधे ही तत्व के तल को स्पर्श करने लगती है। इतनी कम आयु में तत्व ज्ञान के बाद सारी आयु अब ये लोग क्या करेंगे, ये ही जानें ?

आज भी हमें मित्र की आवश्यकता होती है, जीवन में अपार विश्वास के घरातल पर हम अपने पैर रखना चाहते हैं, त्रिशंकु की भांति वायु में कब तक लटका रहा जा सकता है, नए कहानीकार से यह सब आशा करना शायद उसके साथ अन्याय है कि वह मनुष्य का वाञ्छनीय रूप चित्रित करने में अपनी मेधा का उपयोग करे।

'नई कहानियों में चित्रित लोग अधिकतर बीमार व कुंठाग्रस्त, संक्षुब्ध और उन्मिद मिलेंगे। बिना दवाई की गोली लिए वे 'नए आदमी' की संज्ञा प्राप्त नहीं कर सकेंगे, चाहे उन गोलियों से उनकी सारी संज्ञा ही विलुप्त हो जाय।

सारे दिन कठिन परिश्रम कर ईंट का सिरहाना बनाकर सो जाने वाले निर्द्वन्द्व लोग, इनकी दृष्टि में पशु है, जीवन का स्वस्थ सौंदर्य किसी परिवार में देखकर वे शायद चौंकेंगे। नए कहानीकार ऐसे परिवारों को शायद समाज से हटा देना पसंद करें, जो उनकी कहानियों की कुत्सा का समर्थन अपने जीवन से नहीं करते। समाज में व्याप्त अशिव का चित्रण न किया जाय ऐसा कौन कहेगा ? लेकिन शिव को उपेक्षा की भट्टी में क्यों भोंका जाय ? और अशिव का चित्रण भी प्रकारांतर से शिव का संदेश बन जाता है। नए कथाकार उपदेशपरकता के ज्वर से वचना चाहते हैं, इसलिए अशिव के नाम पर वे अशिव का ही चित्रण करते हैं।

नए कथाकार यथार्थ के नाम पर साहित्यिक वमन कर रहे हैं। वे जगत और जीवन को बिना समझे, बिना पचाए उसे केवल छपास के लोम में उगल रहे हैं, उससे सबसे अधिक कल्याण उन्हीं का होता है।

आज का कहानीकार पाठक के लिए नहीं दूसरे कहानीकारों के लिए लिख रहा है और जीवन के प्रांगण से हटकर, अलग एक रंगमंच बनाकर, वहाँ एक दूसरे की वाहवाही कर रहा है।

कहानी को शहर और गाँव के वर्गों में विभाजित करने में उसे मन्द परहेज है क्योंकि कि शहर की कुछ सुविधाएँ से दूर, गाँव के जोचित जन सभाओं का देखना न वह धरता है। रसवालों के झुँडों से दूर उसकी प्रेरणा जवाब दे जाती है। विपरीत और काफी के सहारे मानसिक अस्वस्थता की दशा में, वह जो कुछ निपटता है उसकी सृष्टि भी अस्वास्थ्य के मारे कीटाणुओं से सम्पन्न और समृद्ध रहती है।

यथार्थ के नाम पर जैसी अकल्पनीय और अभूतपूर्व घटनाएँ की वे लोग आयोजन करने हैं, उनकी तुलना में 'बिहासन बतोरों' और 'किम्ना हातिमताई' कम असामान्य लगेंगे। गाँव के नाथ के एक 'मशनील कहानी' लिखेंगे और भ्रामि में घट्टा नग्न नारी का मर्बाग दशन करना चाहेंगे। यथार्थ का प्रदत्त जो है, इसलिये 'स्वप्न दोष' की व्यञ्जना भी उन्हें बहुत आवश्यक और अपरिहार्य लगेंगी। नारी को वे जन समूह में निवृत्त कराने में अपनी कथा की साधकता समझेंगे (और तुरंत यह कि वे जैनन्द्र मशपाल और अज्ञेय से बहुत प्रायः निकल गए हैं 'बिन्दुल नदीन है।')

राजनीतिक विचारधारा में अनभिज्ञ या समझदार लेखक केवल लिखना चाहते हैं उनके पीछे उद्देश्य कुछ नहीं है। जब और दूसरे देश अपने देश की समीचीनता पुष्ट करने में लगे हैं, हम अपने देश पर धर से प्रहार कर रहे हैं। प्रहार इसलिये कि हम किसी भी आदेश और उद्देश्य के लिए साहित्य सज्जना को असाहित्यिकता के पाठक का फलदा दे रहे हैं। यह प्रवृत्ति व्यक्ति को, परिवार को, समाज और देश को, सभी को कमजोर बनाती है। कमजोरी समझ कर उसे उद्धृत करना एक बात है और उसे पकड़ कर घलम जा बैठना 'और न मैं ठीक बरूगा न करने दूंगा' की हठ दूसरी बात।

प्राज्ञ की उपाकथित 'नई कहानी' में नया इतना ही है कि वह कहानी नहीं है और तब नए में उसका क्या सम्बन्ध? यथार्थ से वह उतनी ही दूर है, जितना नया कहानी लेखक जीवन से।

